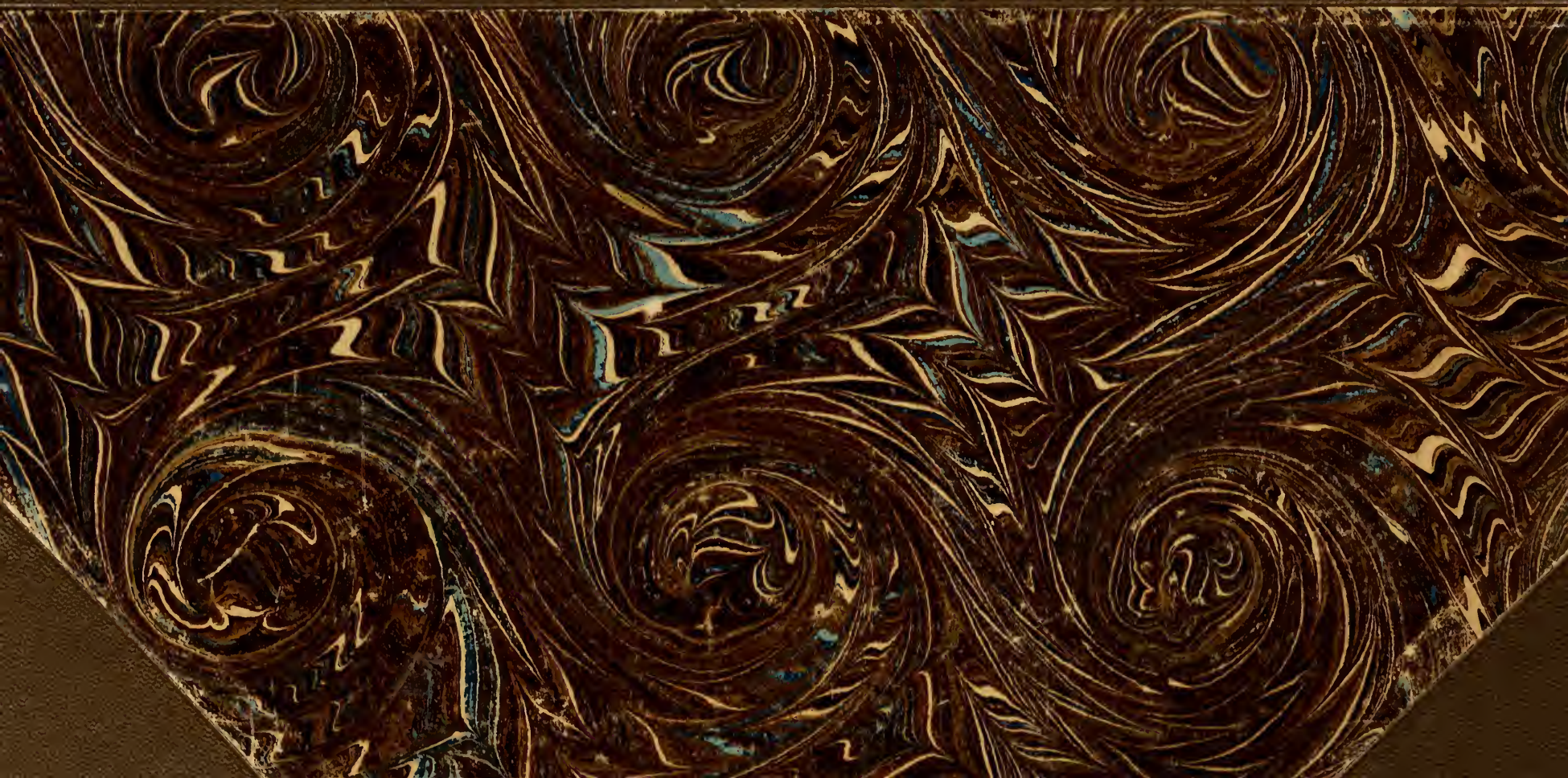
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 122 2



UNIVERSITY OF TORONTO
48,129
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

Johann Sebastian Bach.

Moriz Zweigelt
WIEN
III. Beatrixgasse 26.

Johann Sebastian Bach.

Sein Leben und seine Werke

dargestellt

von

August Reißmann.

Mit Portrait in Stahlstich und Notenbeilagen.

Berlin und Leipzig.
Verlag von J. Guttentag
(D. Collin).
1881.

LIBRARY
JAN
1
1932

ML
410
B1H45
1981

Inhalt.

Seite

Erstes Kapitel.

Des Meisters Vorfahren und seine Jugendjahre. 1

Zweites Kapitel.

Die Musik des siebzehnten Jahrhunderts. Bach's erste Compositionen. 11

Drittes Kapitel.

Mühlhausen. Weimar. Cöthen. 47

Viertes Kapitel.

Bach's erste Cantaten. Orgel und Clavier. Die Kammermusik. 56

Fünftes Kapitel.

Bach in Leipzig. 140

Sechstes Kapitel.

Des Meisters Cantaten aus dieser Zeit, seine Messen und anderen Cultusgesänge. 155

Siebentes Kapitel.

Die Passionsmusiken. Oratorien. 207

Achtes Kapitel.

Die Concerte und die Werke für Orchester. 257

Neuntes Kapitel.

Des Meisters Söhne und Schüler. 265

Zehntes Kapitel.

Des Meisters kunst- und culturgeschichtliche Bedeutung. . . . 273

Notenbeilagen.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/johannsebastianb00heis

Vorwort.

Das Leben und die äußere Wirksamkeit des unvergleichlichen Meisters Johann Sebastian Bach ist wiederholt zum Gegenstande der Darstellung gemacht worden; nicht mit dem gleichen Erfolge auch seine unermessene Bedeutung für die Kunstentwickelung. Selbst sein Sohn Philipp Emanuel und sein Schüler Johann Friedrich Agricola, die beide gemeinsam den, in Mitzlers: Musikalischer Bibliothek enthaltenen Nekrolog verfaßten, geben, ebenso wie später J. N. Forkel in seiner Schrift: „Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke" in Bezug hierauf nur Andeutungen. Die späteren Biographen aber, wie Dr. J. K. Schauer — C. L. Hilgenfeldt — C. H. Bitter und Philipp Spitta — begnügen sich mit jener Phraseologie, durch welche das größte Formengenie meist nur verunglimpft wird. Bei einer so vollständigen Unkenntniß der Formen und ihrer Entwickelung, wie sie Herr Philipp Spitta auf jeder Seite seiner umfangreichen Bachbiographie verräth, ist es absolut unmöglich die Bedeutung des großen Meisters

auch nur oberflächlich zu erfassen; alles was er hierüber giebt ist haltlos und steht meist mit den Thatsachen in directem Widerspruch. — Vortreffliche Winke und Andeutungen zu einer sachgemäßen Würdigung des Meisters giebt dagegen der ausgezeichnete Bachkenner Dr. Wilhelm Rust in seinen gehalt- und werthvollen Vorreden zu einzelnen Bänden der Ausgabe der Bachgesellschaft, auf welche ich mich bei der vorliegenden Darstellung des Lebens und Wirkens des großen Meisters wiederholt berufen mußte. Im Uebrigen konnte ich meine Methode, an der Besonderheit der Formgestaltung den Inhalt des Kunstwerks zu erläutern, hier im weitesten Umfange anwenden und wie ich glaube mit besserem Erfolge noch, als bisher, so daß ich hoffen darf, mit der vorliegenden Schrift einen Beitrag zur rechten Erkenntniß des größten Tonmeisters geliefert zu haben.

Leipzig, im October 1880.

Der Verfasser.

Erstes Kapitel.

Des Meisters Vorfahren und seine Jugendjahre.

Unter den Vorfahren unseres Johann Sebastian begegnen wir bereits einer stattlichen Zahl von Musikern, die für ihre Zeit hervorragende Bedeutung gewannen. In der Familienchronik, zu welcher, nach der Versicherung des Sohnes Philipp Emanuel, „sein seliger Vater den ersten Aufsatz vor vielen Jahren selbst gemacht",*) wird Veit Bach als Ahnherr der Familie genannt. Er war in Wechmar in der Nähe von Gotha geboren, hatte das Bäckerhandwerk erlernt und kam auf der Wanderschaft nach Ungarn, wo er ansässig wurde. Durch die Bedrückungen, welche die Protestanten später hier zu erleiden hatten, veranlaßt, ist er „dannhero", nachdem er seine Güter, so viel es sich hat wollen thun lassen, zu Gelde gemacht, „in Deutschland gezogen", wie Johann Sebastian in dem angeführten Manuscript mittheilt. Hierbei erfahren wir auch, daß Veit Bach die Musik liebte und übte. „Er hat," heißt es, „sein meistes Vergnügen an einem Cythringen**) gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen, und unter währendem Mahlen darauf gespielet. |: Es muß doch hübsch zusammen geklungen haben! Wiewol er doch dabey den Tact sich hat imprimiren lernen. :| Und dieses ist gleichsam

*) Befindet sich gegenwärtig auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.

**) Ein wahrscheinlich backbrettartiges Instrument, ähnlich dem ungarischen Cymbal.

der Anfang zur Musik bey seinen Nachkommen gewesen." Veit Bach starb am 8. März 1619. Einen seiner Söhne, Hans Bach, ließ er „Spielmann" werden. Dieser „lernte Musik" bei dem Stadtpfeifer Caspar Bach in Gotha; „nach ausgestandenen Lehrjahren" ging er dann zurück in sein Heimathsdorf, verheiratete sich und trieb, neben der Ausübung seiner zünftigen Kunst noch die Teppichflechterei. Zwei Portraits, die von ihm vorhanden sind, lassen darauf schließen, daß er sehr beliebt gewesen sein muß. Das eine, ein Holzschnitt, stellt ihn Geige spielend dar: an der linken Schulter trägt er eine große Schelle und auf der andern Seite steht der Vers:

Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
Wenn du es hörst, so mustu lachen!
Er geigt gleichwohl nach seiner Art
Und trägt einen hübschen Hans Bachen's Bart.

Unter diesen Versen befand sich ein Schild mit einer Narrenkappe. „Oefters," heißt es in den oben erwähnten Aufzeichnungen weiter: „ist er nach Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieben worden, um den dasigen Stadt-Musicis zu helfen." Er starb bereits am 26. December 1626 an der Pest. Der älteste seiner Söhne Johann Bach, am 26. November 1604 in Wechmar geboren, erwählte den Beruf seines Vaters: „Da nun sein Vater Hans Bach, wenn er an obbenannte Oerter ist verlanget worden, ihn vielfältig mitgenommen, so hat einsmals der alte Stadtpfeifer in Suhl, Hoffmann, ihn persuadiret, seinen Sohn ihm in die Lehre zu geben, welches auch geschehen; und hat er sich daselbst 5 Jahr als Lehrknabe und 2 Jahr als Geselle aufgehalten." 1635 wurde er Director der Rathsmusikanten in Erfurt und hatte hier die Drangsale zu überstehen, mit denen die Stadt in reichstem Maße während des dreißigjährigen Krieges heimgesucht war. 1647 übernahm er auch das Amt des Organisten an der Predigerkirche und in beiden Stellungen bewährte er sich als ebenso gewissenhaft, wie wol unterrichtet. Zugleich war er auch als „Lehrherr" erfolgreich thätig, aus seiner Familie und Schule gingen eine so lange Reihe Thüringer Stadtmusikanten und Cantoren hervor, daß*) noch in

*) Nach Adlung: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. Erfurt 1758 p. 689 Anmerk. f.

der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Stadtmusikanten dort die Bezeichnung „Bache" führten, auch wenn keiner mehr den Namen trug. Der älteste Sohn Johann Bach's — Johann Christian — geb. am 25. August 1640, wurde nach des Vaters Tode Stadtmusikant in Erfurt und starb hier 1682, worauf sein jüngerer Bruder Johann Aegidius in seine Stelle rückte. Dieser starb hochbetagt 1717. Zwei seiner Söhne, Johann Bernhard (geb. am 23. November 1676) und Johann Christoph (geb. am 15. Aug. 1685), zeichneten sich ebenfalls als bedeutende Musiker aus. Joh. Bernhard war Organist an der Kaufmannskirche zu Erfurt, wurde darauf in eine gleiche Stelle nach Magdeburg berufen und 1703 Nachfolger des seiner Zeit hochberühmten Johann Christoph Bach. Als solcher hatte er zugleich die Functionen eines Kammer-Musikers der Hof-Kapelle des Herzogs Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach zu verrichten. Er starb am 11. Jan. 1749. In wie weit er durch seine Compositionen auf die Entwickelung unseres Johann Sebastian Einfluß gewann, soll später noch nachgewiesen werden.

Noch ein Sohn des Johann Bach ist zu erwähnen, Johann Nikolaus, geb. 1635, der als Rathsmusikant und guter Gambenspieler bekannt wurde.

Der jüngste Bruder von Johann Bach — Heinrich Bach — wurde Organist in Arnstadt und verwaltete das Amt mit höchster Selbstverleugnung und gewissenhaftester Treue bis an seinen am 10. Juli 1692 erfolgten Tod. Auch er genoß eines weitverbreiteten Rufes als ausgezeichneter Orgelspieler und nicht minder als Componist. Bedeutsameren Antheil an der Entwickelung unserer Kunst gewannen seine beiden Söhne Johann Christoph und Johann Michael. Johann wurde 1665 Organist in Eisenach und verblieb in dieser Stellung bis an seinen am 31. März 1703 erfolgten Tod. Johann Michael, der jüngere Bruder, wurde 1673 Organist und Gemeindeschreiber in Gehren bei Arnstadt, starb aber bereits in den besten Jahren, im Mai 1694. Beide gewannen directen Antheil mit ihren Compositionen an der Entwickelung unseres großen Sebastian, was noch später nachgewiesen werden soll.

Der älteste Sohn Johann Christoph's: Johann Nikolaus, geboren am 10. October 1669, wurde 1695 Stadt- und Universitäts-Organist in Jena und starb dort am 4. November 1753; er war seiner Zeit namentlich als Componist von Suiten bekannt. Auch ist noch eine Burleske auf uns gekommen: „Der jenaische Wein- und Bierrufer. a 2 Violini, Alto, Monsieur Peter Tenore I., Monsieur Clemon Tenore 2., Herr Johannes Basso, Monsieur Caspar ad Fondamento," die Nikol. Bach für die Studenten schrieb. Wie Adlung*) mittheilt, war er ganz besonders auch mit dem Instrumentenbau vertraut, und fortwährend bemüht, Technik und Klangvermögen der Orgel und des Clavichords zu verbessern und zu erweitern. Auch seine drei Brüder entwickelten eine erfolgreiche Thätigkeit auf dem Gebiet der Tonkunst: Johann Christoph lebte längere Zeit in Erfurt, Hamburg und in Rotterdam und ging dann nach England. Johann Friedrich studirte Theologie, übernahm aber die Organistenstelle (1708) in Mühlhausen; er war ebenso reich begabt wie durchbildet, allein er verfiel dem Laster der Trunksucht, so daß er in den letzten Jahren selbst seine Amtsgeschäfte in Trunkenheit verrichtete. Der Tod endete 1731 seinen wenig rühmlichen Lebenslauf. Der jüngste der Brüder lernte die Orgelbaukunst und ging nach dem Norden.

Der zweite Sohn jenes Hans Bach endlich, der Großvater unseres Sebastian, wurde am 19. April 1613 zu Wechmar geboren und auf den Namen Christoph getauft. Er war zum Kunstpfeifer erzogen, trat in die Dienste des Weimarischen Hofes und ging 1640 nach Prettin in Sachsen, wo er sich verheiratete. 1642 lebte er als Mitglied der Musikantengilde in Erfurt und später in Arnstadt als gräflicher Hof- und Stadtmusikus bis an seinen am 10. Juli 1661 erfolgten Tod.

Sein ältester Sohn Georg Christoph ist am 6. September 1642 zu Erfurt geboren; er war erst Schuldiener zu Heinrichs bei Suhl, wurde 1668 als Cantor nach Themar und 1688 nach Schweinfurt in gleicher Eigenschaft berufen, wo er 1697 am 24. April starb.

Außer diesem Sohne war dem Christoph Bach ein Zwillings-

*) Musica mechanica organoedi. Berlin 1768, Bd. I. p. 174 etc.

paar geboren worden, am 22. Februar 1645, zwei Knaben, von denen der eine: Johann Ambrosius, der andere Johann Christoph getauft wurde. Als beide etwa acht Jahre alt waren, siedelte die Familie nach Arnstadt über und hier starb der Vater im besten Mannesalter, noch ehe die beiden Zwillinge ihre Lehrjahre überstanden hatten. In ihrer geistigen, wie körperlichen Organisation herrschte übrigens eine, selbst bei Zwillingen seltene Uebereinstimmung. „Diese Zwillinge," heißt es in den erwähnten Aufzeichnungen, „sind vielleicht von dieser Art die einzigen, die man weiß. Sie sahen sich einander so ähnlich, daß sogar ihre Frauen sie nicht unterscheiden konnten. Sie waren ein Wunder für große Herren und Jedermann der sie sahe. Sprache, Gesinnung, alles war einerlei. War einer krank, war es der andere auch. Sie starben auch bald hintereinander." Auch ihre Compositionen, wie die Weise ihres Vortrags — beide hatten die Geige zu ihrem Instrument gewählt — sollen zum Verwechseln gleich gewesen sein.

Ambrosius trat am 12. April 1667 als Geiger in die Rathskapelle zu Erfurt. Johann Christoph wurde 1671 Hofmusikus des Grafen Ludwig Günther zu Schwarzburg-Arnstadt, als welcher er am 25. August 1693 starb.

Ambrosius Bach verheiratete sich bereits am 8. April 1668 mit Elisabeth Lämmerhirt, Tochter des Kürschner Lämmerhirt, und aus dieser Ehe gingen acht Kinder hervor — sechs Söhne und zwei Töchter — das jüngste ist unser

Johann Sebastian.

Er ist in Eisenach, wohin Ambrosius Bach bereits 1671 gezogen war, geboren und wurde am 23. März 1685 getauft; woraus mit Sicherheit geschlossen werden darf, daß der 21. März sein Geburtstag ist. Bereits 1694 starb die Mutter, und nachdem der Vater sieben Monate später noch eine zweite Ehe geschlossen hatte, starb auch dieser kurz darauf und wurde am 31. Januar 1695 beerdigt. Der ältere Bruder unseres Johann Sebastian — Johann Christian, — zu dieser Zeit Stadtorganist in Ohrdruf — nahm den jüngern Bruder in sein Haus. Johann Christian war drei Jahr in Erfurt ein Schüler von Johann Pachelbel gewesen, und man darf an-

nehmen, er habe es im Clavier- und Orgelspiel zu einem erheblichen Grade der Meisterschaft gebracht und der Unterricht, den er dem jüngern Bruder in dieser Disciplin ertheilte, sei nicht ohne wesentlichen Einfluß auf dessen Entwickelung geblieben. Auch das Orgelbuch — eine Sammlung von berühmten Orgelstücken jener Zeit — das er sich zu seinem eigenen Gebrauche angelegt hatte, bezeugt es, daß er sich über das Durchschnittsmaaß der Kunstfertigkeit seiner Berufsgenossen erhob. Dies Orgelbuch, welches der Bruder sorgfältig verschlossen hielt, war für den jungen Sebastian bald zum Gegenstand der heißesten Sehnsucht geworden; lebhaft wünschte er sich in den Besitz der Schätze, die es enthielt, zu setzen, und er versuchte in anderer Weise zu erreichen, was ihm der Bruder hartnäckig verweigerte. Dieser hatte das Buch in einem, mit Gitterthüren versehenen Schrank verwahrt, und da es nur geheftet war, so konnte es eine Kinderhand zusammengerollt recht gut herausholen. Sebastian stand des Nachts auf, nahm das Buch in der angegebenen Weise heraus und schrieb es sich, da es ihm an Licht fehlte, natürlich nur in mondhellen Nächten ab. Nach sechs Monaten hatte er die Arbeit glücklich beendet; leider aber war der Bruder grausam genug, ihm auch diese Abschrift abzunehmen, als er Kenntniß davon erhielt.

In Ohrdruf besuchte der junge Sebastian auch das Lyceum, eine vortreffliche Lehranstalt, mit dem besten Erfolge nicht nur für seine wissenschaftliche, sondern auch für seine musikalische Ausbildung. Wie bei allen derartigen höhern Schulen, war auch bei dieser ein Sängerchor aus den Schülern gebildet, der an Sonn- und Festtagen die kirchlichen Gesänge auszuführen hatte und in gleicher Weise bei Hochzeiten, Begräbnissen und Beerdigungen mitwirkte und dem entsprechend für diese Thätigkeit die nöthige Unterweisung und Vorbereitung erhielt. Hier fand denn auch Sebastian's prachtvoller Sopran weitere Ausbildung wie sein herrliches Talent die nöthige Anregung und Förderung. Diesem hatte er es wol auch einzig zu danken, daß er, nach seinem vollendeten fünfzehnten Lebensjahre in dem Convict der Schule des Michaelsklosters in Lüneburg Aufnahme fand. Der Cantor am Lyceum in Ohrdruf, Elias Herda, war selbst dort für die Uni-

versität vorbereitet worden, und er war wol die Veranlassung, daß unser Sebastian mit einem gleichfalls musikbegabten Mitschüler — Georg Erdmann — Ostern 1700 nach Lüneburg wanderte, und dort auch sofort unter die bevorzugten „Mettenschüler" aufgenommen wurde. Wie weit die Schüler in der Musik unterrichtet wurden, läßt sich nicht näher bestimmen, da jede spezielle Nachricht darüber fehlt. Doch darf man annehmen, daß die Unterweisung im Chorgesange und den damit verbundenen Disciplinen eine gründliche war und daß auch das Instrumentenspiel nicht vernachlässigt wurde. Der Gesangschor fehlte selbstverständlich bei keiner gottesdienstlichen Feier und häufig wurden auch Instrumente zur Begleitung mit hinzugezogen, am häufigsten natürlich die Orgel. Allseitig begabte Schüler wie Sebastian fanden also hier ein reiches Feld zur Bethätigung nach den verschiedensten Richtungen; und daß er diese Gelegenheiten sich weiter zu bilden, mit dem regsten Feuereifer benutzte, dafür ist der hohe Grad von Meisterschaft, den er als Geiger, Orgel- und Clavierspieler erreicht hatte, als er das Convict verließ, der sprechendste Beweis. Die zahlreichen praktischen Uebungen mußten ihm wahrscheinlich auch den theoretischen Unterricht ersetzen. Durch sie wurde er mit den bedeutendsten Werken der hervorragenden Meister seiner Zeit bekannt, mit den Compositionen eines Schütz, Scheidt, Hammerschmidt, Ahle, Crüger, Adam Krieger, Briegel, Rosenmüller u. s. w. In lebendiger Ausführung wurde ihm die Organisation des in Tönen dargestellten Kunstwerks zugeführt, und er wurde ihrer auf diesem Wege so vollständig Herr, daß er sich auch der Aufgabe unterziehen konnte, die verschiedenen Richtungen, in denen sie sich darstellte, zu vereinigen und damit den Grund für die neue Entwickelung zu legen. Hierbei wurde noch hochbedeutsam, daß er in Lüneburg bereits Gelegenheit hatte, die verschiedenen Stile, in denen die Musik jener Zeit sich darstellte näher kennen zu lernen. In Lüneburg selbst wirkte an der Johanniskirche ein Organist von Bedeutung, Georg Böhm, der, wenn auch nicht als Vorbild, doch immerhin anregend auf Bach einwirken konnte, da er, ohne Plan und Consequenz, nur von momentanen Regungen und Einfällen abhängig, einen neuen eleganten Orgelstil zu finden

versuchte. Durch seinen Bruder, den Schüler von Pachelbel, war unser Johann Sebastian mit dessen Orgelstil bekannt geworden, und es konnte nicht ohne Einfluß auf ihn selber bleiben, an Böhm eine neue, wenn auch weniger nachahmungswerthe Seite dieses Stils kennen zu lernen.

Von entscheidenderem Einfluß auf Johann Sebastian's künstlerische Entwickelung war jener andere Orgelmeister, den zu hören der jugendliche Bach Fußwanderungen nach Hamburg unternahm: Johann Adam Reinken.*) Dieser war Böhm nicht nur in der Technik des Orgelspiels, sondern auch in der Composition überlegen und ungleich erfindungsreicher, so daß, wie das später noch nachgewiesen werden soll, er nachhaltiger auf Bach wirken konnte, als Böhm. Doch dürfte auch sein Antheil an der künstlerischen Entwickelung unseres Meisters hauptsächlich nur in Bezug auf Technik des Orgelspiels zu suchen sein, wie darin, daß er den unermüdlich aufstrebenden, lernbegierigen Kunstjünger mit dem neuen Stil vertrauter machte. In seinen Compositionen nimmt Bach gleich von vorn herein, wie später gezeigt werden soll, einen so durchaus andern Standpunkt ein, daß von einer Einwirkung seiner Zeitgenossen auf ihn nur in Bezug auf mehr äußerliche Bedingungen, unter denen das Kunstwerk hervortreibt, die Rede sein kann.

In ganz gleichem Sinne wurden auch seine Wanderungen nach Celle fruchtbringend für ihn. Die herzogliche Hof-Kapelle daselbst unterzog sich namentlich der Pflege der französischen Instrumentalmusik — und wie Johann Sebastian den eignen Stil derselben gleichfalls sich aneignete, wie er die bedeutenderen Werke der hervorragenden Meister des Clavierspiels, namentlich die eines François Couperin studirte, und sich mit allen Ausdrucksmitteln seiner Zeit bekannt und vertraut machte, um sie dann in ganz eigener Weise zu verarbeiten, das wird noch eingehend von uns nachgewiesen werden.

So hatte der junge Sebastian wol alle Mittel, welche ihm in Lüneburg sich darboten, zur herrlichen Entfaltung seines Genius ge-

*) Geboren zu Deventer am 27. April 1623, starb er als Organist der Katharinenkirche zu Hamburg am 24. Novbr. 1722.

wissenhaft benutzt, und selbst die ihm weniger leicht zugänglichen sich zu eigen zu machen gesucht.

Daß er noch andere Unterweisung in Theorie und Composition erhalten habe, als die, welche in jener Zeit mit dem Unterricht im Gesange und im Orgel- und Clavierspiel verbunden war, ist nirgend erwähnt. Noch herrschte im 17. Jahrhundert in diesen Anstalten die alte Praxis der Klosterschulen, nach welcher der Unterricht im Contrapunkt mit dem Gesangunterricht verbunden war. Hierzu kam im 17. Jahrhundert die Unterweisung im Generalbaß, die wiederum beim Unterricht im Orgel- und Clavierspiel ertheilt wurde. So gingen im 16. Jahrhundert die bedeutendsten Contrapunktisten aus den Singschulen hervor und im 17. und 18. Jahrhundert wurden diese zugleich auch durch die eigenthümliche Praxis im Orgel- und Klavierspiel erzogen.

Das war der Bildungsgang auch des größten Contrapunktisten — unseres Johann Sebastian Bach — und als er 1703 das Lüneburger Convict verließ, um nunmehr sich ausschließlich der Tonkunst zu widmen, mußte er bereits eine bedeutende Fertigkeit in ihrer allseitigen Ausübung erreicht haben, denn bald darauf entwickelte der 18jährige Jüngling bereits eine Aufsehen erregende Thätigkeit. Er ging zunächst an den Weimarer Hof als Hofmusikus des Herzogs Johann Ernst, des Bruders des regierenden Herzogs Wilhelm Ernst. In dieser Stellung blieb er indeß nur kurze Zeit, wenige Monate nach Antritt derselben ging er nach Arnstadt als Organist an die „Neue Kirche" und wurde daselbst am 14. August 1703 auf seine Bestallung verpflichtet. Zugleich übernahm er auch die Leitung der Vorbereitungsgesangsklasse für den sogenannten Adjuvantenchor, der selbstverständlich unter der Direction des Cantors stand. Bei der Ausführung der Kirchenmusik hatte Bach als Organist den Generalbaß zu spielen. So war er durch seinen Lebensgang auf das Gebiet hinüber geführt, auf dem er seine unvergänglichsten höchsten Meisterwerke schaffen sollte.

Im October 1705 unternahm er eine Fußwanderung nach Lübeck, um dort den weltberühmten Organisten der Matthiaskirche, Dietrich Buxtehude zu hören. Er hatte sich dazu einen Urlaub von vier Wochen erbeten, den er jedoch, wol zumeist durch den Verkehr mit dem

greisen Orgelmeister angezogen, bedeutend verlängerte: erst Mitte Februar kehrte er nach Arnstadt zurück. Dies wie mancherlei persönliche Auffassungen seiner Verpflichtungen, die seine geistliche Behörde als Vernachlässigungen seines Amtes ansah, brachte ihn in ernsten Conflict mit dieser. Die Ueberschreitung seines Urlaubs scheint man ihm nicht weiter angerechnet zu haben; nachdrücklicher glaubte das hochwürdige Consistorium seine „wunderliche Variationes, die er in dem Choral gemachet, rügen zu müssen, vor allem aber, daß er seinen Dienst in Bezug auf die Vorbereitungsgesangsklasse vollständig vernachlässigt." Das machte ihm seine Stellung allmälig unbehaglich, und er sehnte sich nach einer andern. Wiederholt waren ihm, nach glaubhafter Versicherung, Organistenstellen angeboten worden, die er indeß nicht annahm. Da starb am 2. December 1706 Johann Georg Ahle, Organist an der Kirche Divi Blasii in Mühlhausen, einer der bedeutendsten Tonkünstler seiner Zeit, und es ist ein Beweis, wie sehr bereits Bach als Meister des Orgelspiels anerkannt war, daß man ihm die erledigte Organistenstelle antrug, die er denn auch annahm. Ostern 1707 legte er die übliche Organistenprobe ab und nachdem er dem Rath die Bedingungen angegeben, unter denen er die Stellung anzunehmen willig war, und dieser genehmigt hatte, wurde seine Bestallung unterm 15. Januar 1707 ausgefertigt.

Die neuen Verhältnisse, in die er somit gelangt war, befestigten in ihm nun auch den Entschluß, ein eigenes Heim sich zu begründen — bereits am 17. October 1707 verheiratete er sich mit seiner Base: Maria Barbara, der jüngsten Tochter Michael Bach's aus Gehren. Der Zeitabschnitt, der mit diesem Ereigniß im Leben unseres Meisters äußerlichen Abschluß findet, bildet zugleich eine so bestimmt characteristische Periode der Entwickelung seines Genius, daß wir sie erst zusammenhängend betrachten müssen, um dann den weitern Gang derselben im vollen Umfange begreifen zu können.

Zweites Kapitel.

Die Musik des siebenzehnten Jahrhunderts. Bach's erste Compositionen.

Der Anfang des Jahrhunderts, in dem unser großer Meister das Licht der Welt erblickte, bezeichnet zugleich einen bedeutsamen Wendepunkt in der Richtung, welche die gesammte Musikentwickelung bisher genommen hatte. Durch ein Jahrtausend hindurch war diese fast ausschließlich nach den Gesetzen des Vocalen erfolgt; von jener Zeit an, als das Christenthum die Tonkunst zu einem seiner mächtigsten Bundesgenossen erhob, wurde die Entwickelung derselben ausschließlich von den Anforderungen, welche der Gesang und sein Organ stellt, beherrscht. Die Ordnung des Musiksystems, auf dessen Grunde sich der sogenannte gregorianische Kirchengesang erhob, wurde hauptsächlich durch Rücksicht auf den Gesang bedingt, und in der ganzen weiteren herrlichen Entfaltung der kirchlichen Formen desselben machten sich keine andern Anschauungen und Grundsätze geltend. Die Instrumente blieben von der Kirche zumeist ausgewiesen und da sich dieser ganze Prozeß innerhalb derselben vollzog, so konnten sie eben keinen directen Antheil an seinem Verlauf gewinnen. Das gestaltete sich schon wesentlich anders, als mit dem fünfzehnten Jahrhundert ein neues Element, das im Volksliede wach geworden war, auch in der kirchlichen Gesangspraxis lebendig wurde: das Bestreben nach einer schärfer gegliederten und in sich

gefestigten Formgestaltung. Als unterste Voraussetzung für diese erschien die bestimmtere Feststellung eines veränderten Musiksystems: die Volksliedmelodie wurde zugleich in dem Bestreben erfunden, durch sie auch das strophische Versgefüge nachzubilden; dafür aber erwies sich nur eine Tonleiter des alten Systems der Kirchentöne geeignet, die sogenannte jonische, sie wurde daher allmälig die einzige Grundlage für die neue Praxis, die dem entsprechend unser modernes Tonsystem hervortreiben ließ, durch welches auch die Instrumentalmusik erst die Bedingungen für ihre selbständige Entwickelung gewann.

Dieser stellten sich besondere Schwierigkeiten noch in der Natur der Instrumente entgegen; während die Vocalmusik die Organe ihrer Erzeugung fertig vorfindet, mußten diejenigen für die Instrumentalmusik erst erzeugt werden. Das Gesangsorgan ist dem Menschen von der Natur gegeben, und es bedurfte nur äußerer und innerer Anregung für seinen Gebrauch. Die Instrumente dagegen sind nur in ihren rohesten Anfängen in der Natur zu finden, und es bedurfte einer weit vorgeschrittenen Cultur, ehe das Rohr verschiedener Sträucher oder das Bein gewisser Thiere zur Flöte, Pfeife, Oboe, das Horn des Stiers zum künstlerisch verwendbaren Blasinstrument, ehe Kürbis- oder Cocosnußschalen zu Resonanzkörpern für Saiteninstrumente herausgearbeitet waren. Hieraus schon ist erklärlich, daß der Gesang bereits eine mehr als tausendjährige Geschichte seiner herrlichen Entfaltung hinter sich hatte, als die Instrumentalmusik in ihre erste Phase einer mehr selbständigen Entwickelung trat. Aus nahe liegenden Gründen knüpfte diese dann eng an das Vocale an, und weil ihm von den vorhandenen Instrumenten die Orgel am meisten entsprach, so fand sie auch zunächst eingehendere Pflege, die früh zu einem selbständigern Stil führte. Während in den früheren Jahrhunderten der Umfang der Orgel sich auf den, den Cantus firmus führenden Tenor beschränkte, war er im 17. Jahrhundert bereits um so viel erweitert, daß mehrstimmige Tonsätze damit ausgeführt werden konnten. Die Erweiterung des Umfangs konnte nicht ohne die Verbesserung der Technik des Instruments erfolgen. Diese war anfangs so schwer und unbeholfen, daß die Behandlung des ganzen Organismus mit großen Schwierigkeiten verknüpft

war; erst allmälig waren die Orgelbauer dazu gelangt, die Spielweise des Instruments zu vereinfachen und zu erleichtern und dadurch erst die Ausbildung einer eigenthümlichen Technik und des darauf basirenden Orgelstils möglich zu machen. Dieser Prozeß begann bereits mit dem Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts; die in dieser Zeit gedruckten „Tabulaturen auf Orgel und Instrument" enthalten meist neben rein mehrstimmig übertragenen Gesangsstücken auch „gecolorirte Stücklein", geistliche und weltliche mit Figurenwerk aller Art ausgeschmückte Gesänge. Dies „Coloriren" und wie wir noch hinzusetzen, „Diminuiren", bezeichnet Grundlage und Anfang des selbständigern Instrumentalstils. Der Orgelspieler begnügte sich jetzt nicht mehr damit, die Stimmen treu nach dem Gange der vocalen Führung nachzuspielen, sondern er suchte diese auszuzieren, indem er die längern Noten in solche von geringerem Werth auflöste.

Für die Orgel, das klangstarke, mächtige Instrument, waren es namentlich der Triller, tonleiterartige Figuren und Arpeggien, mit welchen diese einzelnen Töne aufgelöst wurden, und sie waren lange vorher in der Praxis gebräuchlich und wurden aus dem Stegreif geübt, ehe man sie mehr künstlerisch mit Bedacht dem ganzen Organismus eines Tonstücks einfügte. In der venezianischen Schule, namentlich durch Claudio Merulo (1532 geboren), wurden zuerst erfolgreiche Versuche gemacht, dies Figurenwerk dem ganzen Organismus einzuarbeiten. Während es bisher nur der Harmonie oder der Melodie als mehr äußerer Schmuck beigegeben wurde, weiß Merulo beides: Harmonie und Figurenwerk, bereits so zu gruppiren, daß das letztere schon eine mehr selbständige Bedeutung und Wirkung gewinnt, indem er die Figuration an verschiedene Stimmen vertheilt und durch anmuthige freie Nachahmungen oft ein eigenthümlich bewegtes Spiel in den Mittel- und Verbindungssätzen in seinen Toccaten herbei führt.

Zum selbständigen Stil konnte dies Verfahren indeß erst führen, als auch bei diesen Orgelsätzen die kirchliche Melodie entweder als Motiv benutzt wurde zu einem aus der Eigenthümlichkeit des Instruments heraus erfundenen Satze, oder daß sie als feststehender Gesang, als Cantus firmus gilt, dem gegenüber sich dann die harmonische

Grundlage, stetig entwickelt, in lebendiges Figurenwerk auflöst. Dies Verfahren greift erst bei den deutschen Orgelmeistern Platz, die damit den neuen Stil, den Orgelstil, begründeten und glänzend in die Erscheinung treten ließen.

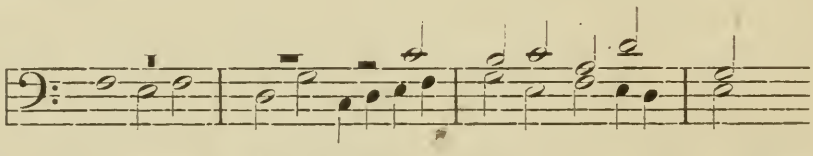
Michael Praetorius, der erste deutsche Meister, welcher mit Bedacht und großer Energie die „Weise der Italos" der deutschen Musik zu vermitteln strebte und Orgelstücke in seiner Hymnodia Sionia (1611) veröffentlichte, die nicht für die Orgel nur in Tabulatur gesetzt, sondern pro organico componirt sind, kam auch hierbei nicht über die mehr äußerliche Nachahmung der Weise der Italiener hinaus. Erst Samuel Scheidt führte diese ganze Richtung in die bestimmte Bahn, auf die sie zu einem fest ausgeprägten Stil gelangen konnte. Schon die 1620 veröffentlichten „Cantiones sacrae octo vocum" enthalten 39 Tonsätze, in denen die Choralmelodie in der angegebenen Weise mehr instrumental als vocal figurirt wird. Ganz und ausschließlich ist sie dann in dem 1624 erschienenen Werke von Scheidt: Tabulatura nova festgehalten, und damit war sie für Deutschland wenigstens fest begründet. Die deutschen Meister griffen sie begierig auf, um sie weiter auszubilden, und als Johann Seb. Bach Orgel zu studiren begann, war sie bereits über Deutschland verbreitet und einige hervorragende Meister hatten sie bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit gebracht.

Die vor Scheidt geübte Instrumentalpraxis beschränkte sich immer meist darauf, das Figurenwerk mehr willkürlich einzuführen; die harmonische Grundlage ist den frühern Orgelmeistern immer noch die Hauptsache und die Figuren werden nur gelegentlich an einzelnen Stellen eingeführt, um die Harmonieen etwas mehr in Fluß zu bringen. Der nächste Schritt war, dies Figurenwerk zur Hauptsache zu machen und es in einer consequenten Durchführung als Material für selbstständige Tonschöpfungen zu verarbeiten; in diesem Sinne namentlich sehen wir unsern deutschen Meister Scheidt unermüdet thätig. In seinen Choralbearbeitungen erreicht er namentlich dadurch höhere Bedeutung als seine Vorgänger, daß er sich wieder entschiedener den künstlichen Formen des Contrapunkts anschließt. Die Choralmelodie liefert

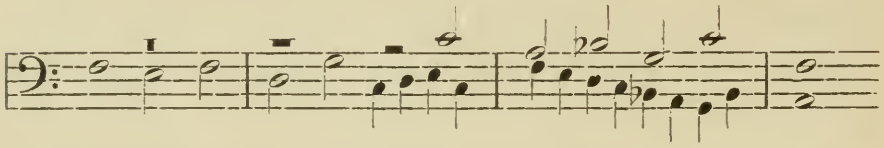
ihm in der Regel das figurirte Motiv, das er dann in zwei oder drei Stimmen, bald strenger, bald freier durchführt; wir begegnen bei ihm wieder fast allen künstlicheren Formen des doppelten und einfachen Contrapunktes. Damit führte er die freie, ziemlich regellose Praxis der Orgelimprovisationen in diejenigen Bahnen, auf denen allein sie zu echt künstlerischen Resultaten gelangen konnte. Zu einer größern Planmäßigkeit in der Einführung des Figurenwerks wurde Scheidt auch dadurch veranlaßt, daß er für die Bearbeitung der Volkslieder und Tänze die schon von Zarlino gepflegte Form der Variation wählte. Namentlich in diesen bietet er eine Fülle von reichem und brillantem Figurenwerk, und sie sind trotzdem formell abgerundet und in sich gefestigt. Mehr noch fast als auf den andern Gebieten macht sich hier die Bedeutsamkeit der Formen des doppelten Contrapunkts geltend. Selbst bei dem größten Aufwande von reichentwickeltem Figurenwerk, strebt er doch nach einer consequenten contrapunktischen Entwickelung desselben, und seine Variationen und Figurationen erreichen dadurch einen einheitlichen Zug, welcher den ziemlich gleichzeitigen Arbeiten der in Italien und Frankreich gebildeten Meister größtentheils fehlt, oder doch nicht in demselben Maße eigen ist. Girolamo Frescobaldi war einer der berühmtesten Orgelvirtuosen und Componisten seiner Zeit, und der Antheil, den er an der Weiterentwickelung speziell des Orgelstils gewann, ist hoch bedeutsam, aber dennoch stehen seine Arbeiten denen Scheidt's nach. Frescobaldi's Figurenwerk ist, wie bei Merulo und Gabrieli aus den Verzierungen hervorgegangen oder gestaltet sich tonleiterartig oder arpeggirt, und wie bei jenen Meistern wechseln meist rein accordische Partieen mit mehr figurirten ab. Erst sein deutscher Schüler, Johann Jakob Froberger, gab diesem Figuralstil in ähnlicher Weise wie Scheidt höhere Bedeutung. Dessen Stil ist ihm gleichfalls nicht fremd und so bildet er aus dem freieren Figuralstil Frescobaldi's und dem mehr eng formell begrenzten Scheidt's einen neuen, der bald der herrschende in Deutschland wurde und den Joh. Seb. Bach zur höchsten Blüthe brachte.

Hochbedeutsam für diese ganze Entwickelung wurden beide: Frescobaldi und sein Schüler Froberger, noch dadurch, daß sie in der

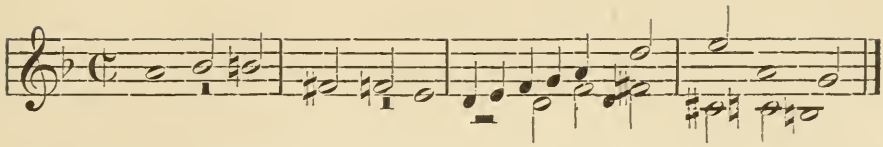
Fuge das Prinzip der Dominantwirkung zum Durchbruch und zur Herrschaft brachten, das allein die Instrumentalformen entstehen ließ. Bisher wurde der Canon immer noch als Fuga bezeichnet. Die Orgeltabulaturen des 17. Jahrhunderts enthalten Fugen in allen Intervallen — in der Prime, der Secunde, Terz, Quint u. s. w. Erst im modernen Tonsystem, in welchem die Dominantwirkung vorherrscht, konnte jene Form — die Anfangs Quintfuge genannt wird — und die ein so gewaltiges Darstellungsmittel werden sollte — herausgebildet werden. Nur dadurch, daß die Stimmen nicht blos wie beim Canon sich treu nachahmen, sondern daß sie sich gegenseitig ergänzend eng in einander fügen, wurde die neue Form — die Fuge — gewonnen, welche als der Gipfelpunkt der contrapunktischen Formen erscheint. Der sogenannte Comes — Gefährte — der zweite Eintritt des Themas, ist nicht eine bloße Nachahmung wie beim Canon, sondern er wird zugleich zur harmonischen Ergänzung des Führers, so daß beide eng in einander gefaßt erscheinen. Das war im alten System nur in einer Tonart möglich, in welcher, unserem modernen System entsprechend, die Dominantwirkung sich geltend macht. Nachstehendes Thema von Froberger wird von ihm lydisch beantwortet:



Nach dem modernen System müßte dies in folgender Weise geschehen:



Erst so wird der Gefährte zur harmonischen Ergänzung und nicht nur melodische Nachahmung des Führers. Vorwiegend halten noch Frescobaldi und Froberger wie die meisten Fugenmeister des siebenzehnten Jahrhunderts an den alten Kirchentonarten fest, aber die Abweichungen sind doch auch nicht selten, wie in folgendem Beispiel von Frescobaldi:

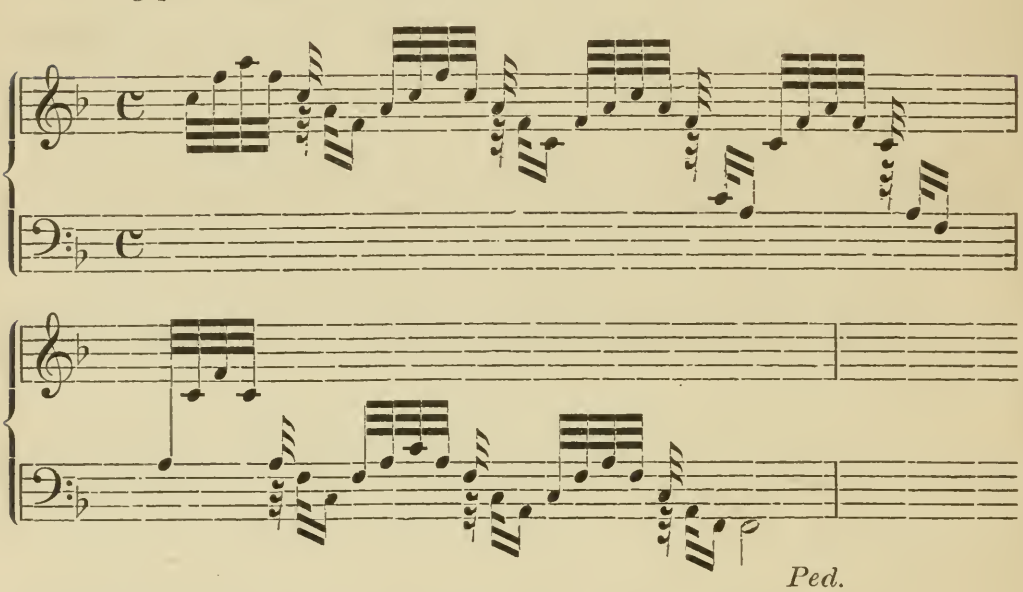


ſtreng canoniſch nachgeahmt müßte der Gefährte mit e einſetzen, allein die Fugenbeantwortung verlangt, daß, wenn der Führer mit der Dominant beginnt, der Gefährte mit der Tonika antwortet.

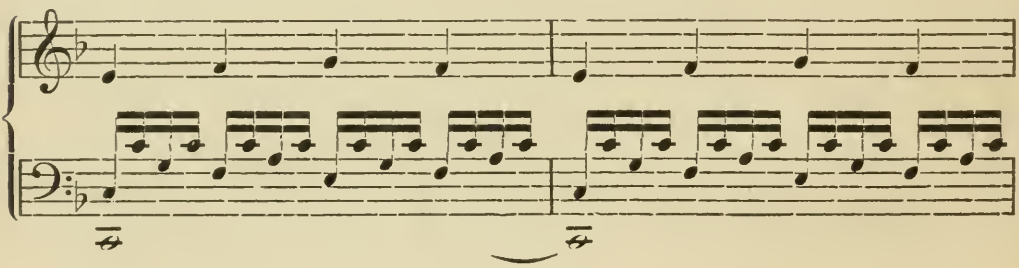
Als ein rühriger Mitarbeiter auf dieſem Gebiet iſt auch der Zeitgenoſſe Scheidt's: Johann Caspar Kerl zu nennen, deſſen Schüler Johann Pachelbel (1653—1706) namentlich den Fugenſtil in der angegebenen Richtung energiſch weiterführte. Beſonders ſeine für die Orgel bearbeiteten Magnificat zeigen recht augenfällig die Fugenform in der beſprochenen Weiſe erweitert. Scheidt hat die Magnificat ebenfalls für Orgel geſetzt, aber er hält ſich noch treu innerhalb der Schranken der alten Kirchentonarten und ſchließt ſich zugleich eng an die alten kirchlichen Intonationen an, beides berückſichtigt Pachelbel äußerſt wenig, obgleich er die Bezeichnung der Kirchentonarten beibehält. Nur die Beantwortung der Fugenthemen, die Einrichtung des Gefährten läßt zuweilen noch das alte Syſtem der Kirchentonarten erkennen; im Uebrigen erſcheinen unſere Tonarten faſt durchweg beſtimmt ausgeprägt. Die von ihm wirklich mit Fuga bezeichneten Orgelſätze ſind zugleich auch in Durchführungen gegliedert und mit den nöthigen Zwiſchenſätzen verſehen, ſo daß ſie bereits die Form, ihrem innerſten Weſen entſprechend geſtaltet zeigen. Bei alledem wurde Pachelbel auch bereits von dem Beſtreben geleitet, die Eigenthümlichkeit des Orgelklanges zu entwickeln und in ſeinen Themen wirkſam zu zeigen. Scheidt's Erfindung wurde noch von dem Beſtreben ſeiner Zeit beeinflußt, der Orgel die Effekte der andern Inſtrumente zu vermitteln. Wie die Orgelbauer unaufhörlich bedacht und bemüht waren, der Orgel die Klänge und Klangfarben verſchiedener Inſtrumente in den beſondern Regiſtern: Vox humana — Viola da Gamba — Trompete — Zinken — Hoboe — u. ſ. w. zu ermöglichen, ſo ging Scheidt's Sinnen darauf, durch die beſondere Technik inſtrumentale Effekte zu erzeugen; er ſucht durch beſondere Figurationen die Violinen

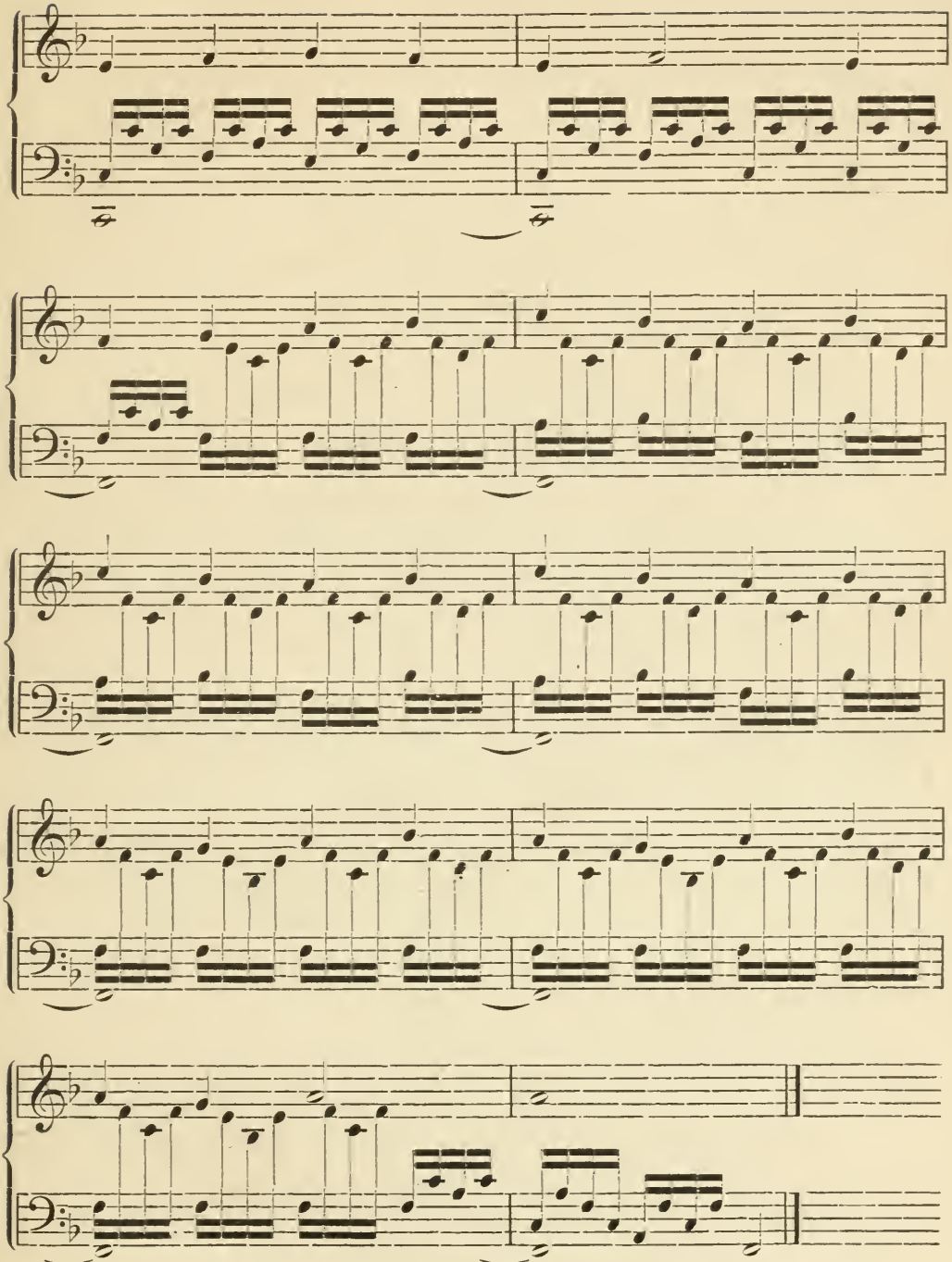
nachzuahmen und in einem „Echo für zwei Manuale zu scharfen und linden Stimmen“ versucht er selbst eine Abschattung des Vortrags, wie sie im Orchester nur einzelnen Instrumenten möglich wird. Pachelbel stellt sich unter die Herrschaft des Orgeltons, und wenn seine Themen noch nicht aus der innersten Natur desselben heraus erfunden sind, so hat das seinen Grund darin, daß seine Erfindung noch zu sehr von der alten, auf den Gesang basirten Musikpraxis beeinflußt wurde. Das Figurenwerk in seinen Präludien und Toccaten dagegen ist häufig nur in dem Bestreben erfunden, den besonderen Character des Orgelklanges recht zu entfalten und wirken zu lassen.

Figuren wie am Anfange einer seiner Toccaten:



oder der Schluß derselben:



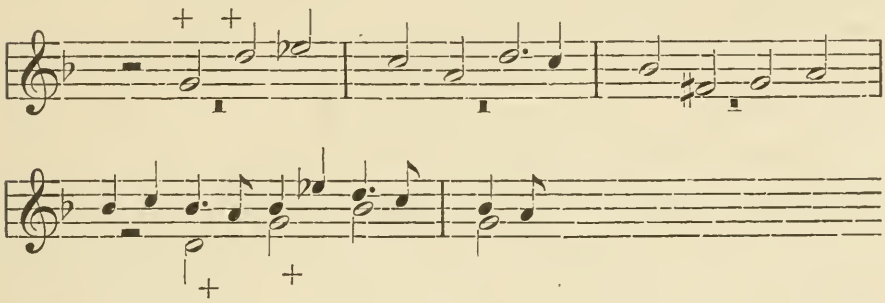


sind einzig in dem Bestreben erfunden und ausgeführt, den Orgelklang möglichst zu entfalten und recht eindringlich wirken zu lassen, rein instrumentalen Effekt zu erzielen. Das gilt selbst von der Choralfiguration Pachelbel's, die in der Notenbeilage (No. 1) mitgetheilt ist. Die ganze zweistimmige Figuration der, vom Baß ausgeführten Melodie „Vom Himmel hoch da komm ich her" ist hauptsächlich auf rein sinnliche Entfaltung des Orgelklanges berechnet.

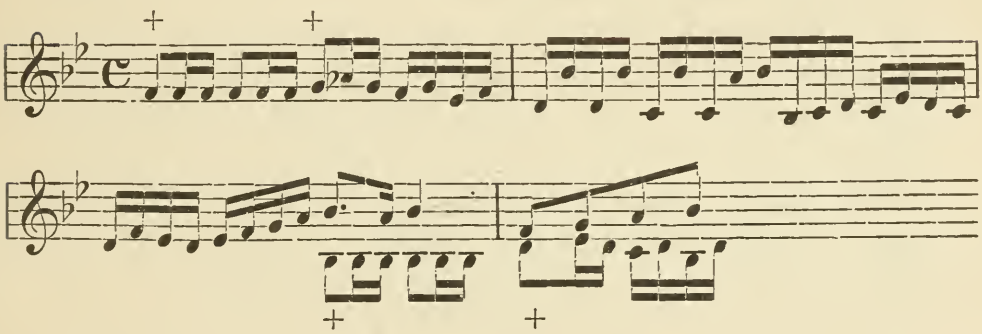
Es sind dies die ersten Proben des, aus der eigensten Natur des Instruments und seines besondern Klangvermögens heraus entwickelten Stils. Unter den Orgelmeistern, die sich diesen Bestrebungen energisch anschlossen, ragt nach dieser Seite namentlich jener Meister hervor, um dessen Willen Bach (1705) nach Lübeck wanderte: Dietrich Buxtehude (geb. 1637 — gestorben am 7. Mai 1707).

Nur an machtvoller und wirksamer, wir möchten sagen virtuoser Einführung des klangvollen Figurenwerks übertrifft er die bisher erwähnten Meister; an energischer, planvoller Durchführung steht er schon Scheidt und selbst Froberger, namentlich aber Pachelbel weit nach. Das zeigt sich besonders in den Choralbearbeitungen. Bei den erwähnten deutschen Meistern bildet die Liedzeile gewissermaßen das formelle Band, an dem sich die Figuration entwickelt und diese wird zugleich durch eine organisch gegliederte Harmonik getragen, so daß sie nirgends willkürlich und um ihrer selbst willen auftretend erscheint. Buxtehude verschnörkelt nicht selten auch die Melodie, so daß sie oft ganz und gar verloren geht, und weil er auch viel weniger als die vorerwähnten Meister die Stetigkeit der harmonischen Entfaltung beachtet, so erscheint die ganze Figuration bei ihm vielmehr improvisirt, durchaus nicht in so einheitlichem Flusse sich bewegend, wie bei Pachelbel und selbst bei Scheidt. Bei Buxtehude macht sich schon das ungezügelte Ungestüm der Virtuosität geltend, das wol Material zur technischen Weiterbildung des betreffenden Instrumentes, nicht aber wirkliche Kunstwerke zu liefern vermag. Buxtehude's Choralbearbeitungen sind im gewissen Sinne wirksamer als manche von Scheidt und Pachelbel, aber sie sind aus dem angegebenen Grunde von geringerem künstlerischem Werth. Das gilt fast noch mehr von seinen

Toccaten, Ciaconen, Präludien und Fugen, den Magnificat und Canzonen. Diese zeigen meist eine, selbst für jene Zeit recht dürftige Construction. Seine Passacaglio oder Ciacona schreibt er über einen Basso ostinato, aber immer mit derselben dürftigen Harmonie und ohne daß man die Nothwendigkeit einsieht, verläßt und verändert er ihn willkürlich nur der Abwechselung wegen. Derselbe Zug verursacht auch bei den Präludien und Fugen eine seltsam zerfahrene Construction. Daß auch er bemüht ist, Fuge und Canon unterschieden zu halten, ersehen wir aus seinen Beantwortungen:

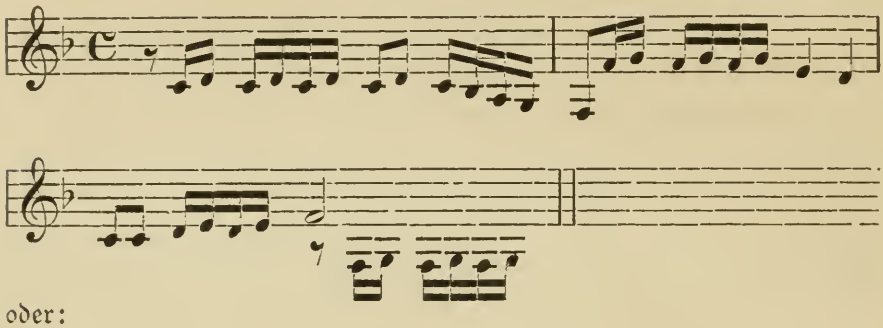


oder:

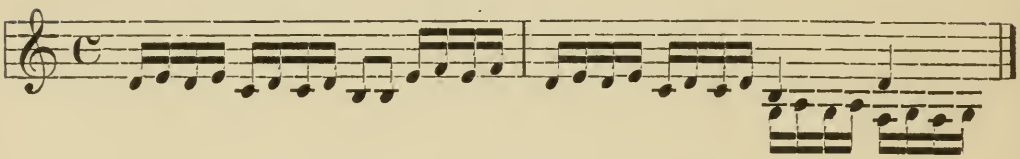


allein im Uebrigen ist die ganze weitere Anordnung und Ausführung so, daß damit Buxtehude nicht erheblich einflußreich für die Entwickelung des Orgelstils, wie dieser sich in Johann Seb. Bach darstellt, werden konnte. Das was Buxtehude fehlt, der Sinn für eine natürliche Organisation der Form, ist bei Joh. Seb. Bach früh in hohem Grade vorhanden und war durch seinen ganzen Bildungsgang zur Entfaltung gelangt. Der Einfluß, den Buxtehude auf ihn gewann,

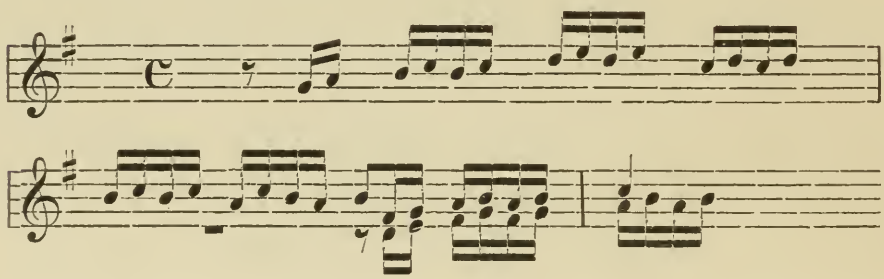
erstreckt sich deshalb wol hauptsächlich nur auf die Technik des Orgelspiels, und durch diese auch auf die Besonderheit seines Orgelstils. Buxtehude hat die trillerartigen Figuren, die Pachelbel häufig zu Fugenthemen verwendet:



oder:



oder mit denen er die Melodiezeile zum Fugenthema umgestaltet wie: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'"



zu noch größerem Tonreichthum erweitert, aber er verliert dabei meist im Thema schon den Zug einheitlicher Entfaltung, der namentlich für die Fugenarbeit unerläßlich ist. Daher hat das Thema auch für ihn eigentlich niemals die Bedeutung, die es für Froberger meist, und für Pachelbel immer hat; er verändert und verlegt es wie und wo es ihm gut dünkt. In ihrer äußern Construction erinnern seine Fugen vielfach an die ausgeführtere französische Ouvertüre. Auf diesem Wege

war der neue Orgelstil niemals zu gewinnen. Für ihn ist energische consequente Entwickelung nach ganz bestimmt vorgezeichneter Richtung Hauptbedingung, und diese zu erfüllen, lag weniger in der Individualität Buxtehude's. Das verstanden nicht nur Pachelbel und die andern erwähnten Meister besser, sondern auch mehrere der Vorfahren Bach's, so daß unser Joh. Sebastian nach dieser Richtung wol von diesen, nicht aber von jenem beeinflußt werden konnte.

Die Zahl der uns erhaltenen Compositionen dieser Vorfahren ist nicht groß, aber sie genügt, um uns zu zeigen, daß der neue Geist, der sich in Joh. Seb. Bach so wunderbar schaffend erzeigen sollte, in ihnen bereits lebte, daß er in der Familie schon heimisch geworden war. Unter ihnen ragt Johann Bernhard (1676 geb.) hervor, dem Joh. Seb. Bach wol die meiste Anregung verdankt. Wir geben unter den Notenbeilagen (3) nicht seinen trefflichsten, sondern einen seiner reichst figurirten Choräle. Die Figuration ist allerdings etwas äußerlich effektvoll gehalten, aber sie zeigt doch andrerseits auch, wie viel geschickter die Bach's bei aller Buntheit der Rhythmik und des Figurenwerks die Einheit zu wahren wußten als Buxtehude. Dies gilt mehr noch von den Orchestersuiten Johann Bernhard's, die noch glänzender und brillanter ausgeführt sind, als diese Orgelstücke und nicht minder organisch einheitlich erwachsen. Auch die unter No. 2 der Notenbeilage mitgetheilte Choralbearbeitung gehört der Familie Bach an; sie ist in den vorliegenden Aufzeichnungen mit JsB bezeichnet; falls das nicht etwa gar J. S. Bach heißen soll, was gar nicht unmöglich ist*), so darf man wol Heinrich Bach als den Componisten annehmen. Wäre Johann Sebastian der Autor, so muß man die Composition unter seine allerfrüheften Jugendarbeiten zählen, bei denen er noch vollständig nur unter dem Einfluß seiner Familie stand. Den Schlußwendungen im zehnten und im dreiundzwanzigsten, vierundzwanzigsten und fünfundzwanzigsten Tacte begegnen wir sogar noch in des Meisters späteren Werken. Jedenfalls zeigt auch diese Bearbeitung den Bach'schen Familientypus, der zugleich der Grundtypus der deutschen Orgelmusik ist.

*) Sebastian Beheim zeichnete seine Bilder mit ähnlichem Monogramm: JsB.

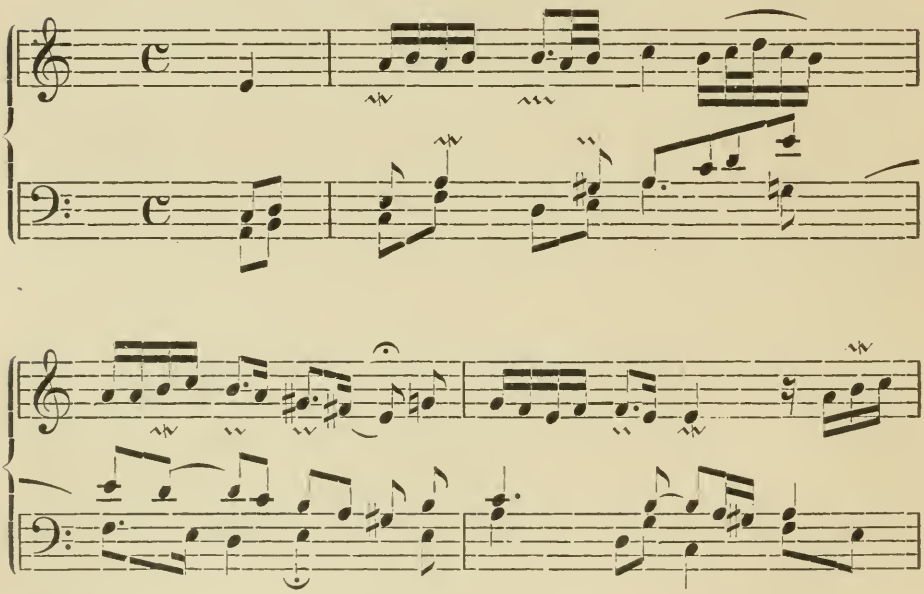
Noch viel weniger darf man demnach aber auch irgend welche tiefer gehende Einwirkung des erwähnten Lüneburger Organisten Georg Böhm, dessen Werke sich in nichts von den bessern seiner Zeitgenossen unterscheiden, ja selbst noch nicht einmal an die von Pachelbel, Reinkens oder Buxtehude heranreichen, annehmen. Seine Choralbearbeitungen sind dürftige und in der Regel herzlich trockene Studien und seine Variationen erheben sich nirgends über ein gewisses Formengeschick in der Figuration. Johann Sebastian Bach lernte von ihm, wie jeder Schüler von dem erfahreneren und geübteren Meister lernen kann, aber den eigenthümlichen Gang der Entwickelung, den Bach's Genius einschlug, beeinflussen, ihn für seine Mission direct vorbereiten, das vermochte Georg Böhm weit weniger wie Buxtehude oder Pachelbel. In seiner eigenen Familie waren die Bestrebungen jener genannten Meister des Orgelspiels seit Merulo und Frescobaldi für die Entwickelung des neuen Orgelstils auf fruchtbaren Boden gefallen; mit Ernst und Eifer hatten sich namentlich einzelne Familienmitglieder den neuen Stil angeeignet, und so war unser Johann Sebastian früh mit ihm vertraut geworden. Böhm, Reinkens und Buxtehude führten ihm nur, jeder nach seiner Weise, einzelne Mittel zu, diesen Stil bis in seine äußersten Consequenzen erschöpft und in großer Mannichfaltigkeit entwickelt zur Vollendung zu bringen. Durch die Spielleute und Stadtmusikanten seiner Familie war in diese zugleich jenes volksthümliche Element eingedrungen, das an der gesammten Neugestaltung der Musikpraxis einen so durchgreifenden Antheil nahm, daß es als seine Grundlage und hauptsächlich treibende Kraft erscheint. Das Volkslied nannten wir bereits als Quell- und Ausgangspunkt der neuen Musikübung, aus welchem das protestantische Gemeindelied und der sich darauf erbauende neue Orgel- und Gesangstil hervorging, und durch den auch die Instrumentalmusik die Mittel zur selbstständigen Entwickelung gewann. Das Volkslied aber war und blieb auch in der Familie Bach's heimisch. Forkel erzählt, nach den Angaben Ph. E. Bach's:*)

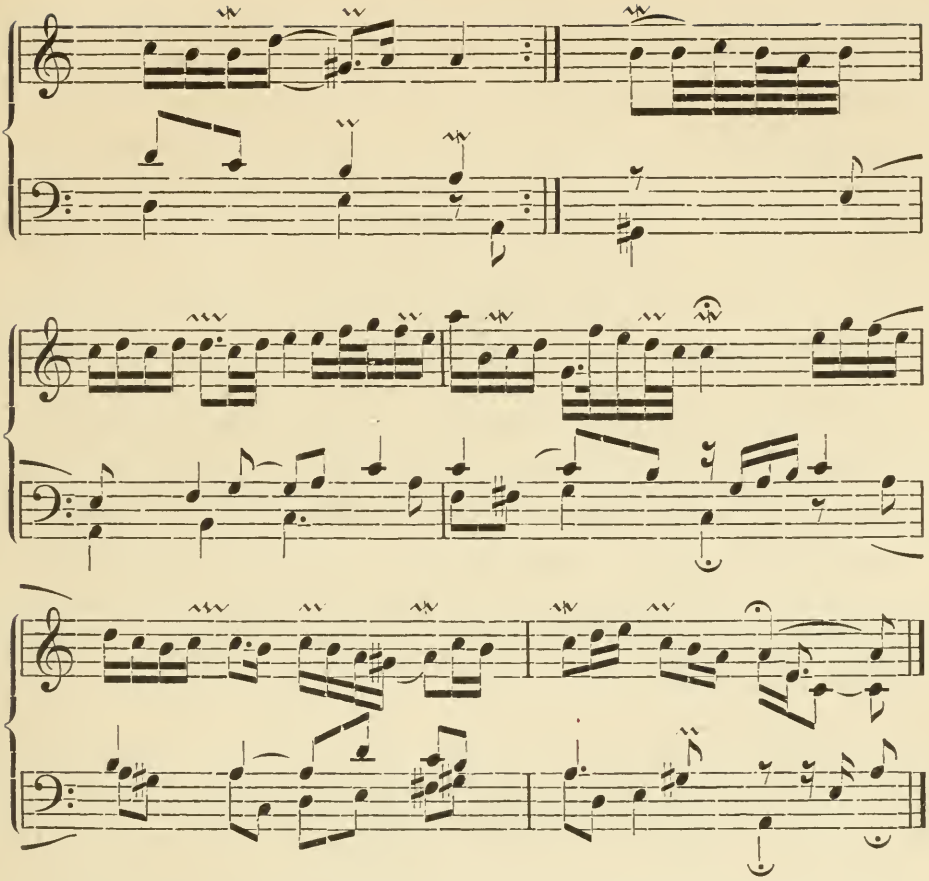
*) Ueber Johann Sebastian Bach's Leben und Kunstwerke (Leipzig 1802).

„Außer dieser schönen, zum frohen Lebensgenuß unentbehrlichen Genügsamkeit, hatten auch die verschiedenen Glieder dieser Familie eine sehr große Anhänglichkeit an einander. Da sie unmöglich alle an einem einzigen Orte zusammen leben konnten, so wollten sie sich doch wenigstens einmal im Jahre sehen und bestimmten einen gewissen Tag, an welchem sie sich sämmtlich an einem dazu gewählten Orte einfinden mußten. Auch dann noch, als die Familie an Zahl ihrer Glieder schon sehr zugenommen, und sich außer Thüringen auch hin und wieder in Ober- und Niedersachsen, so wie in Franken hatte verbreiten müssen, setzte sie ihre jährlichen Zusammenkünfte fort. Der Versammlungsort war gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt. Die Art und Weise, wie sie die Zeit während dieser Zusammenkunft hinbrachten, war ganz musikalisch. Da die Gesellschaft aus lauter Cantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die sämmtlich mit der Kirche zu thun hatten, und es überhaupt damals noch eine Gewohnheit war, alle Dinge mit Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über, die häufig sehr gegen denselben abstachen. Sie sangen nämlich nur Volkslieder, theils von possirlichem, theils auch schlüpfrigem Inhalt zugleich mit einander aus dem Stegreif so, daß zwar die verschiedenen extemporirten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, der Text aber in jeder Stimme anderen Inhalts war.“ In der Tradition aber lebt es noch fort, daß unser Johann Sebastian von Arnstadt, Mühlhausen und Weimar aus häufig Sonntags nach der Ruhl wanderte, um dort Volkslied und Volkstanz zu studiren, und Phantasie und Empfindung durch sie befruchten zu lassen. An diesem volksthümlichen Element zumeist gewann er die Knappheit und Schlagfertigkeit seiner Melodik nicht weniger als die seiner Harmonik. Die Planlosigkeit in der Einfügung des reicheren Figurenwerks, die wir bisher bei den Vertretern des neuen Instrumentalstils meist finden, ist es größtentheils, welche diese nicht höchste Kunstgestaltung gewinnen läßt. Am Studium des Volksliedes erlangte Johann Sebastian Bach zumeist jene Energie der Melodiebildung, die im Ausgange

schon Gipfel- und Endpunkt erkennen läßt und diese ohne Umschweife zu erreichen bestrebt ist. Der Zug begegnet uns schon bei den früheren Organisten seiner Familie, und daß er bei Johann Sebastian bis in die äußersten Consequenzen erschöpft ist, darauf gründet sich seine ganze künstlerische Mission. Daher nimmt auch unser Meister der Choralmelodie gegenüber einen veränderten Standpunkt ein. Auch er fügt sich Anfangs noch der Praxis seiner Zeit, die aus der Natur des Cembalo hervorgeht. Da dies Instrument die Töne nicht lange auszuhalten vermochte, so war es mehr auf Figurenwerk angewiesen, mit dem man auch die Choralmelodie stellenweis ausschmückte; und weil die Clavierstücke zugleich meist Orgelstücke waren, so ging diese Praxis auch auf sie über. Aber auch hier vermissen wir bei Bach nirgends jene planmäßige Anordnung, die das Figurenwerk niemals willkürlich, sondern immer so einführt, daß die vorhergehende Figur die nachfolgende bedingt. Ein redendes Beispiel ist die nachstehende Choralbearbeitung, welche zweifellos zu seinen frühesten Arbeiten zählt:

„Wie soll ich Dich empfangen?"



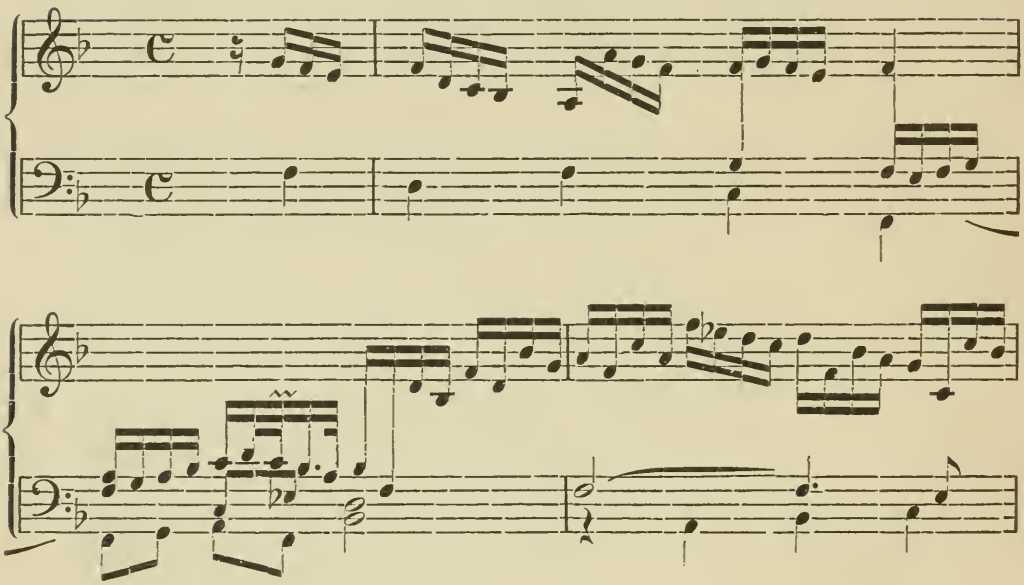


Man würde sich vergeblich bemühen, unter den sämmtlichen entsprechenden Werken von Buxtehude, Reinkens, Böhm u. A. auch nur eine Choralbearbeitung mit ähnlich energisch logisch entwickelter Melodiefigurirung zu finden. Noch reicher figurirt und rhythmisch verändert ist eine andere ähnliche Bearbeitung derselben Melodie*) aus ziemlich derselben Zeit. Hier nehmen auch die übrigen Stimmen, der Baß und die Mittelstimmen an der Figuration Antheil, so daß hier schon eine jener wunderbaren Auflösungen des ganzen harmonischen Apparats erreicht wird, in denen der Meister so unvergleichlich und unnachahmlich dasteht; trotzdem aber klingt auch die Melodie laut und vernehmlich durch dies lebendige Weben und Wogen aller Stimmen

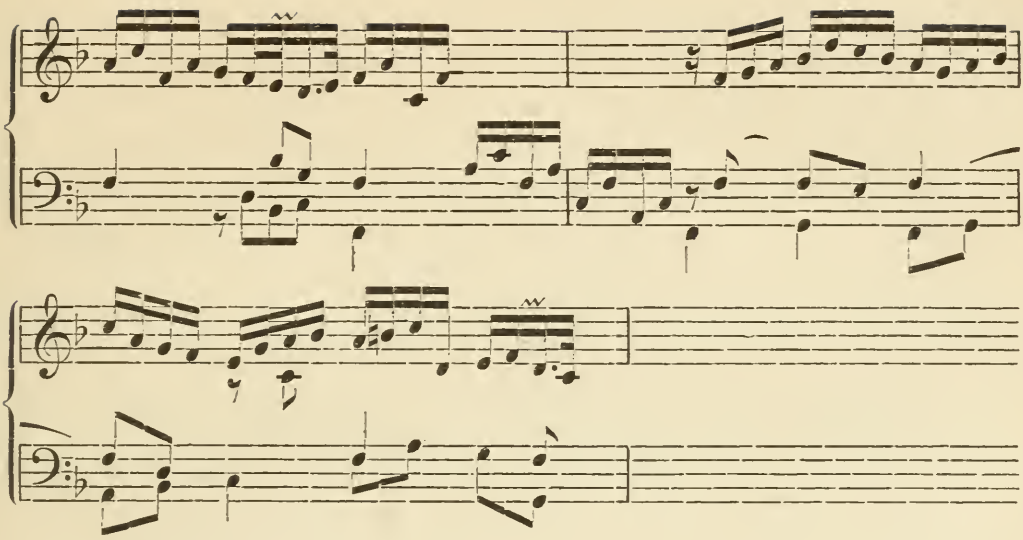
*) Ausgabe Peters, Band V der Orgelcompositionen No. 53.

hindurch. Mit diesem Zuge nach einheitlicher Entfaltung des Figurenwerks erhalten aber dann auch die, bei unveränderter Melodie figurirten Choräle besonders erhöhte Bedeutung. Zu den ersten derartigen Werken, die wahrscheinlich noch nach Arnstadt weisen, gehört die Choralbearbeitung: „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf.“*) Die Melodie wird zweistimmig auf dem einen Clavier aufgeführt (ganzer Tact), eine Mittelstimme übernimmt die Figuration ($^{24}/_{16}$ Tact) und der Baß (im $^{12}/_{8}$ Tact) stellt sie in einfachster Weise in Achtel aufgelöst dar. Es ist dies jedenfalls die bequemste Figuration und deshalb glauben wir sie in die früheste Zeit Bach's versetzen zu müssen. Die Choralbearbeitung erscheint mehr wie eine Studie, aber auch sie zeigt ganz dieselbe logische Entwickelung des Figurenwerks wie die vorerwähnten. Aus diesem Gesichtspunkt muß man die Choralvariationen von Georg Böhm betrachten und mit denen unseres Meisters aus seiner frühesten Zeit vergleichen, um einzusehen, wie wenig dieser von jenem lernen konnte. Wir geben nachstehend einige Sätze aus Böhm's Partita über den Choral: „Gelobet seist Du Jesu Christ.“

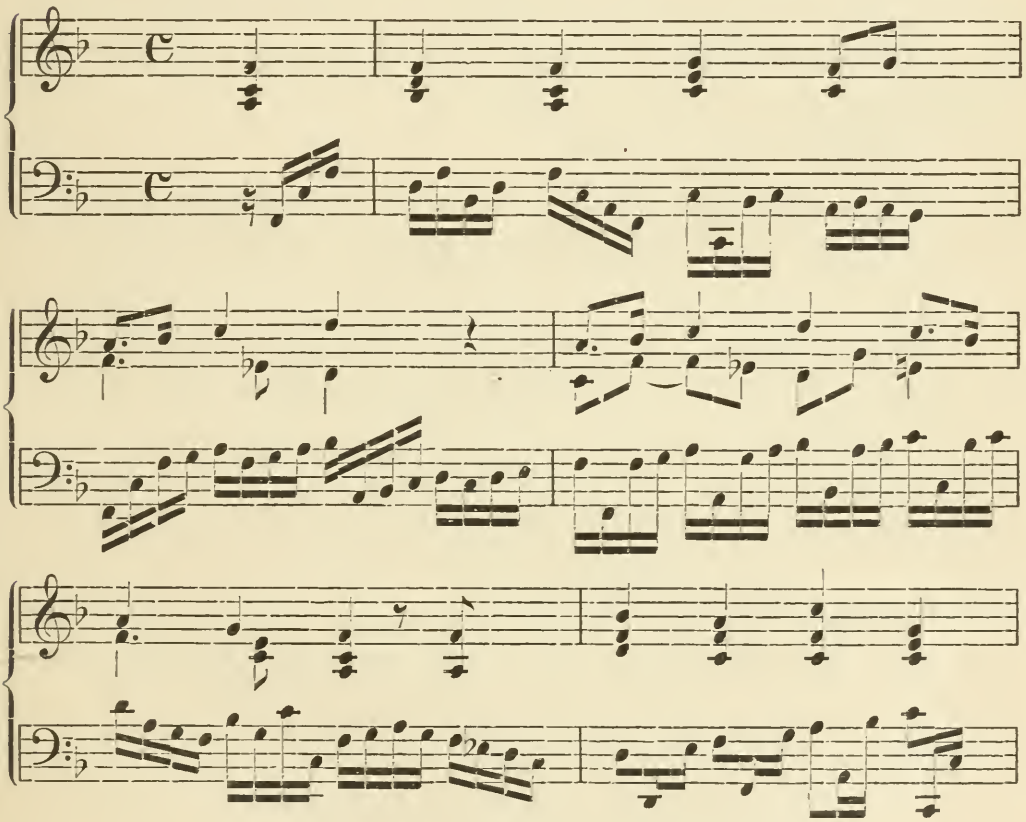
Variatio 2.

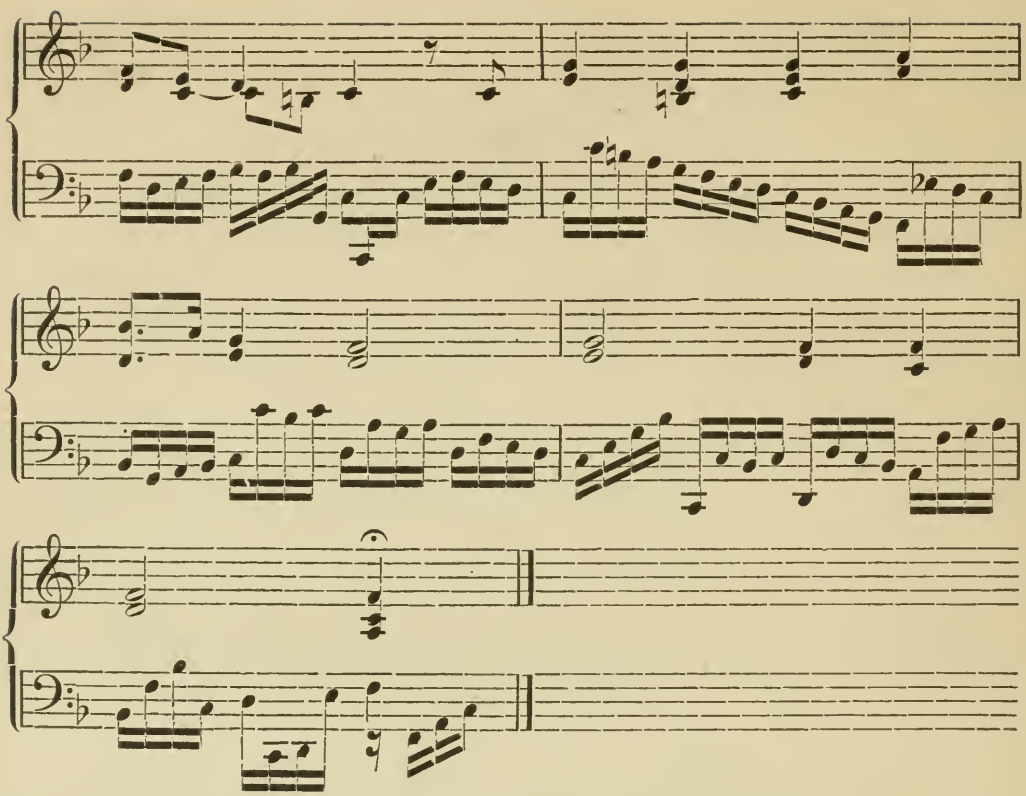


*) Ausg. Peters, Bd. V No. 24.



Variatio 3.



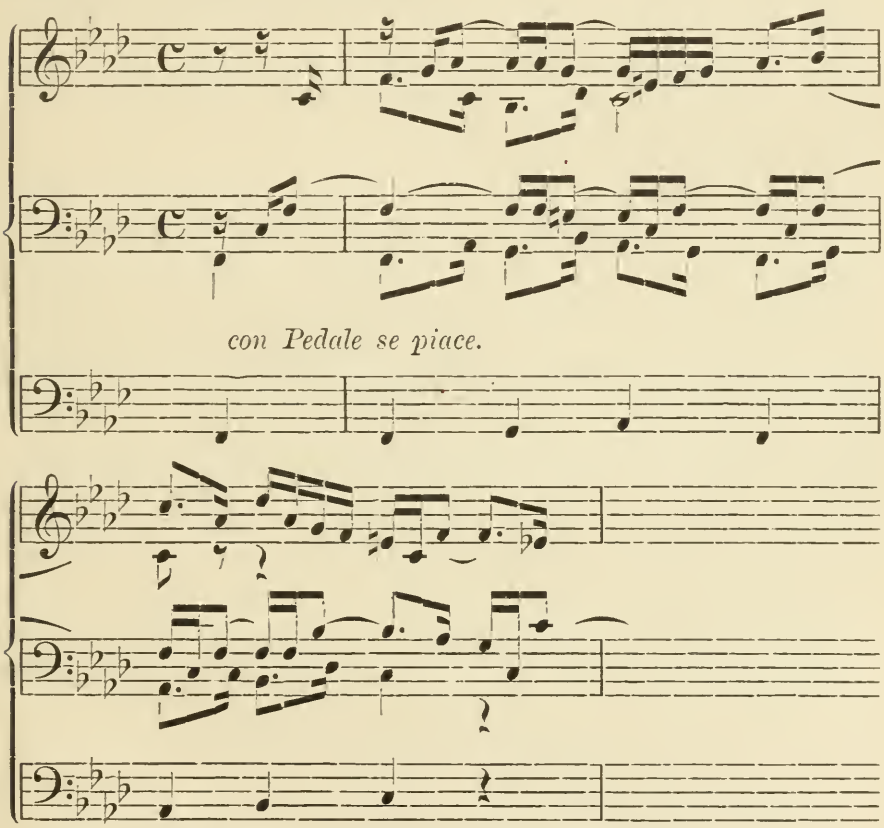


Die erste Variation bringt die Figuration ebenso wie die zweite (s. oben) in der Oberstimme, aber weniger noch wie in dieser und in der dritten ist der Gang der Stimme so innerlich geregelt und fest organisirt wie bei Bach. Dann folgen noch zwei Variationen, die wiederum in ganz gleicher Weise in den beiden obern Stimmen figurirt sind, während der Baß nur selten an der Figuration Theil nimmt. Die zweite Variation bringt hier also im Grunde nichts wesentlich anderes wie die erste, und die fünfte ist ziemlich in derselben Weise gehalten, wie die vierte. Wie ganz anders erfaßt schon nach dieser Richtung der jugendliche Bach seine Aufgabe!

Die Partita diverse sopra: „Christ, der du bist der helle Tag"*) bringt Sechs Variationen über den Choral, der als erste Partita vollgriffig harmonisirt eingeführt ist und jede giebt den ursprünglichen Inhalt in durchaus neuer Weise. Die erste Variation (Partita II) ist nur zwei-

*) Ausgabe Peters, Band V der Orgelwerke, Abth. II pag. 60 ff.

ſtimmig, die Oberſtimme variirt die Melodie und der Baß führt dazu einen jener wunderbaren lebendigen Contrapunkte aus, die zu ſchreiben außer unſerm Meiſter Niemandem weiter gelungen ſein dürfte. Dabei wird ſchon in dieſer erſten Veränderung das Ganze durch Zerlegung der Melodiezeilen in einzelne Glieder, die beſonders behandelt werden, und durch Einführung von Zwiſchengliedern bedeutſam erweitert. Partita III und IV beſchränken ſich wieder auf den urſprünglich knappen Rahmen des Chorals; jene führt ein belebteres Motiv durch alle Stimmen ziemlich gleichmäßig durch; bei dieſer iſt dann die Figuration in die Oberſtimme getreten. Partita V verwendet ein breiteres Motiv, in ähnlicher, aber viel mehr gedrängter Weiſe wie III; Partita VI bringt die rhythmiſche Uebertragung in den $^{12}/_{8}$ Tact und Partita VII bildet dann mit ſeiner prachtvoll belebten breiten rhythmiſchen Darſtellung der glanzvollen Harmonik:

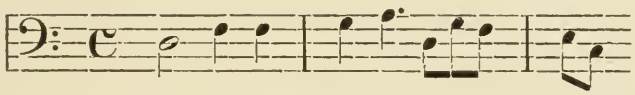


den entſprechendſten Schlußſatz des ganzen Werks.

In noch größerer Freiheit und glanzvollerer Breite sind die Sätze der: Partita diverse sopra: „O Gott, du frommer Gott“*) entwickelt. Wieder bringt die zweite zweistimmig gehaltene eine bedeutsame Erweiterung in ähnlicher Weise wie die oben erwähnten, während die andern bis auf die letzte strenger am Choral festhalten. Die zweite zeigt bereits die aus dem Choral entwickelte Arienform, mit welcher der Meister so wunderbare Wirkungen in seinen Cantaten und Messen erreichen sollte, im Grundriß. Die Choralmelodie wird, zerlegt und rhythmisch ausgeschmückt, zu einem entzückend ausdrucksvollen Arioso erweitert, das in Partita VIII noch knapper zusammen gehalten erscheint. Die andern figuriren den Choral in der mannichfaltigen Weise, die aus der fortwährenden Umgestaltung des Figurenwerks erwächst, und die letzte, Part. IX, wird dann zu einem mächtigen Finale. Eine so strenge, auf innerer Verwandtschaft beruhende folgerichtige Entwickelung zeigt keine der ähnlichen Formen vorher. Wie ganz anders der jugendliche Bach seine Aufgabe von vornherein auffaßte, als die vorerwähnten Orgelmeister sämmtlich, das beweisen auch die fugirten Sätze aus jener Zeit. Diese werden zunächst dadurch characterisirt, daß sie streng an der ursprünglichen Tonart festhalten. Der junge Meister war des ganzen künstlichen contrapunktischen Apparats mächtig, aber er wußte noch nicht damit zu moduliren. Diese frühesten Fugensätze halten sich daher alle in Tonika, Dominant und Unterdominant. Aber die Organisation der Form ist ihm keinen Augenblick mehr zweifelhaft, wie unter andern die Fughette über „Gelobet seist du Jesu Christ“**) beweist. Der Tenor bringt die erste Melodiezeile als Führer, der Alt im nächsten Tact den Gefährten und mit dem Führer im Baß im nächsten Tact schließt die erste Durchführung ab. Nach einem Tact Zwischensatz ergreift erst der Sopran den Führer; darauf übernimmt der Tenor das Thema (von a), das — weil es im nächsten — siebenten Tact — der Alt bringt, zum Führer wird. Der achte Tact bringt dann wieder den ursprünglichen Führer, der aber da-

*) Ausg. Peters, Bd. V pag. 68.
**) Ebend. Bd. V No. 18.

durch, daß der folgende das Thema in der Unterdominant bringt, (c) zum Gefährten wird; in Tact 10 führt der Sopran das Thema wieder als ursprünglichen Gefährten ein, Tact 11 von e aus, und die Schlußdurchführung, die sich aus dem Führer (im Baß) und dem Gefährten (im Alt) in der Unterdominant zusammensetzt, zeigt, daß der jugendliche Componist bereits auch die Kirchentonarten meisterhaft behandelt. Die ganze Fughette ist in der mixolydischen Tonart gehalten und durch sie ist auch die besondere Anordnung der Einführung der Themen bedingt. Treffliche Beweise dafür sind auch die Fughetten über: „Lob sei dem allmächtigen Gott"*) oder: „Christum wir sollen loben schon"**). Die letztere bezeichnet ferner in so fern einen Fortschritt in der Organisation der Fugenarbeit, als sie das hauptsächlichste Material für den Contrapunkt und die Zwischensätze dem Thema entlehnt; der Schluß derselben:



bildet das Hauptmotiv für die Gegenharmonie und die Verbindungssätze. So erscheinen diese frühesten Jugendarbeiten Bach's durchaus nicht als Nachahmungen, mit denen der Schüler den, oder die Meister zu copiren versucht. Von diesen erlernt er nur die nothwendigen Handgriffe der Technik; in der besonderen Weise aber, in der er sie verwendet, macht sich bereits sein Genius schaffend geltend, dessen Aufgabe es war, die gesammte Musikpraxis der vergangenen Jahrhunderte in ewig mustergiltigen Werken zum Abschluß zu bringen und eine ganz neue zu begründen.

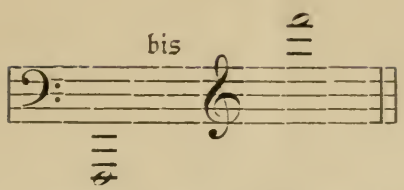
Selbstverständlich konnten diese frühen Werke vorwiegend nur formell bedeutsam werden. Die Verwendung der neuen instrumentalen Mittel nach den Prinzipien der älteren künstlicheren Praxis des Gesanges mußte erst geregelter, die Formen des neuen Stils mußten erst fester bestimmt werden, ehe ihnen der neue Inhalt in mehr individueller

*) Ausgabe Peters: Orgelwerke, B. V, No. 39.
**) Ebend. No. 7.

Aeußerung aufgenöthigt werden konnte. Wenn nun auch unser jugendlicher Meister bei der Umarbeitung der Choralzeile zum Fugenthema sich jetzt schon vielfach nachweislich vom ursprünglichen Character derselben leiten läßt, und wenn er diesen auch bei der weiteren Verarbeitung berücksichtigt, so geschieht dies doch nur in schüchterner Weise, Hauptsache ist ihm immer der formelle Aufbau.

Das gilt in höherem Maße noch von den Clavierwerken, weil hier die neue entsprechende Technik noch schwieriger zu gewinnen war, als für den Orgelstil. Wenn auch noch fortwährend am Bau der Orgel Verbesserungen angebracht wurden, so war er doch in seinen Grundzügen, namentlich so weit dadurch Technik und Spielweise bedingt sind, bereits festgestellt. Das Clavier dagegen war viel weniger entwickelt und erfuhr noch die durchgreifendsten Veränderungen, welche die Entwickelung der Spielweise selbst fortwährend beeinflußten.

Zu Bach's Zeit hatte das Clavicymbal, von den Italienern Cembalo, von den Franzosen Claveſſin oder Clavecin genannt, bereits die Gestalt unseres Flügels, aber die Besaitung und innere Mechanik unterschied sich wesentlich von diesem. Zu jedem Ton gehörten 2, 3 oder auch 4 Saiten, die nur bei zweifacher Besaitung im Einklange gestimmt waren; die dritte hinzukommende Saite war eine Octave höher (4füßig) gestimmt, die vierte eine Octave tiefer (16füßig). Häufig waren auch bei dreifacher Besaitung alle drei Saiten in Octaven gestimmt. Die Saiten lagen auf den stufenweis sich erhebenden Stegen über einander, die achtfüßigen in der Mitte, die 16füßigen unten, die 4füßigen oben; sie wurden durch drei, resp. vier oder zwei Reihen Tangenten (Docken genannt) zum Erklingen gebracht und konnten durch mit denselben verbundene Registerzüge nach Belieben außer Thätigkeit gesetzt werden, so daß der Spieler jede Saitenreihe allein oder in Verbindung, mit jeder der andern, und alle gemeinsam verwenden konnte. Zu größerer Bequemlichkeit waren die Saiten auch auf zwei Claviere (Manuale — ein Ober- und Untermanual) vertheilt; das obere erhielt die 4 und 8füßigen, das untere die 16füßigen Saiten. Der ursprüngliche Umfang des Cembalo von:



wurde durch diese mehrfache Besaitung bis auf 7 volle Octaven erweitert. Ferner versah man das Instrument in der Regel noch mit einer Pedalclaviatur oder es wurde eine solche besonders construirt, auf welche man das Clavicembalo setzte. Es ist klar, daß auf diese ganze Construction die der Orgel wesentlich eingewirkt hatte. Die mehrfache Besaitung sollte dem Ton nicht nur größere Fülle, sondern auch wie bei der Orgel durch verschiedenes Registriren mehr Mannichfaltigkeit geben. Daher ist es auch klar, daß der Clavierstil sich zunächst im strengsten Anschluß an den Orgelstil entwickelte; nur die leichtere Spielweise der Claviatur des Cembalo und die größere Beweglichkeit des Tons machen sich zunächst als Besonderheit des Stils geltend. Diese trat bei den französischen und italienischen Cembalisten früher zu Tage, als bei den Deutschen, weil jene weniger unter den Einfluß des Orgelstils sich stellten, der von ihnen nicht mit demselben Eifer wie in Deutschland weiter gebildet wurde. In Frankreich war es vielmehr die Praxis der Streichinstrumente und in Italien auch die der Laute, welche entscheidend auf den Clavierstil einwirkten.

In beiden Ländern wurde früh die Lust am sinnigen, aus den Verzierungen hervorgegangenen Tonspiel herrschend und sie ist der Entwickelung des Clavierstils günstiger, als der des Orgelstils. Die Verzierungen gingen aus dem Bestreben hervor, den lang gehaltenen Vocalton instrumental auszuschmücken. Das Verfahren wurde für das Clavier zur Nothwendigkeit, weil das Instrument nicht geeignet ist, den Ton länger auszuhalten. Das was deshalb in Italien und Frankreich die Entfaltung des Orgelstils hinderte, dieser Eifer, mit welchem die Meister beider Länder die sogenannten Manieren (Agrements) weiterbildeten und in den entsprechenden Werken einführten, wirkte geradezu fördernd auf den Clavierstil, und dieser kam deshalb in beiden

Ländern früher zu einer größeren Selbständigkeit als in Deutschland. Der Umstand aber, daß die italienischen Claviervirtuosen an die Motette, die französischen aber an den Tanz anknüpften, führte beide zur Ausbildung verschiedener Formen und zu gewissen Stileigenthümlichkeiten. Aus den Bestrebungen jener italienischen Meister gingen die ersten Anfänge des eigentlichen Sonatenstils hervor, aus denen der französischen der Suiten- und Rondeaustil.

Johannes Gabrieli ist zuerst zu nennen, der in Italien neben der Canzone die Sonate cultivirte, indem er in seinen (1597 und 1615 veröffentlichten) Instrumentalwerken auch den Motettenstil instrumental umzubilden unternahm. Domenico Scarlatti, der Sohn des Alessandro Scarlatti — der bedeutendste Clavier- und Orgelspieler Italien's, gestaltete diesen neuen Stil dann wirklich claviermäßig, so daß er mit als Grundlage für eine großartige Weiterentwickelung der gesammten Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in Deutschland dienen konnte.

In Frankreich hatte, durch die theatralischen Vorstellungen begünstigt, der Tanz eine höhere Bedeutung gewonnen, und so wandten sich ihm auch die Clavierspieler des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts mit besonderem Eifer zu. Champion (de Chambonniéres), Kammervirtuos Ludwig XIV., wird als einer der ersten genannt, der in seinen Piéces de Clavecin diesen Stil pflegte, in welchem bereits die größte Zahl der Verzierungen, mit denen die Melodie ausgestattet wird, verwendet ist. Seine unmittelbaren Schüler: Buret, der ältere Couperin, D'Anglebert und Le Begue waren in derselben Richtung thätig, ohne den Stil indeß irgendwie zu fördern. Der Satz bleibt vorwiegend noch mehrstimmig, nach Anleitung des Lully'schen Streichorchesters, nur die Agrements und die Arpeggien in den Präludien erscheinen etwas mehr claviermäßig. Erst François Couperin (1668—1733) machte diese ganze Weise für die Entwickelung des Clavierstils fruchtbringend. Auch bei ihm sind die sogenannten Agrements Hauptsache, aber daneben wird doch schon eine bedeutendere Freiheit in Einführung auch ausgeführteren Figurenwerks bemerkenswerth. Es sind immer noch hauptsächlich tonleiter- und trillerartige Figuren, die

er verwendet, aber sie sind claviergerechter und mehr aus dem Klang- und Spielvermögen des Instruments heraus erfunden. Um claviermäßiger sein zu können, beschränkte Couperin sich meist auf nur zwei, höchstens drei Stimmen, die zugleich bewußt instrumental erfunden und geführt sind. Auf die Besonderheit der Claviere mit zwei Manualen gründete er die Behandlung der Piéces croisées, bei denen die Hände sich kreuzen. — Ganz besondere Sorgfalt wandte Couperin der Form zu: er schrieb Tänze und Variationen, namentlich aber bildete er die Rondoform mit großer Energie weiter. Zugleich war er aber auch bemüht, diesen Formen einen tiefer gemüthlichen Inhalt zu vermitteln. Wie namentlich aus seinem 1717 zu Paris veröffentlichten Werke: „Art de toucher" zu ersehen ist, suchte er durch Technik und Vortragsweise dem Clavier größere Ausdrucksfähigkeit zu geben, und dem entsprechend war er auch bemüht, seinen Clavierstücken einen bestimmten Stimmungsinhalt darzulegen. Die Ueberschriften, welche die meisten derselben tragen, wie: Sarabande la Majestueus — Les Silvains — Les Abeilles — l'Enchanteresse — Les plaisirs de Saint Germain — La Prude — La Voluptueuse — Les regrets, deuten schon darauf hin, und wenn es ihm auch nicht immer gelingt, die betreffende Vorstellung im Hörer zu erzeugen, so merkt man doch überall das Bestreben, dies Ziel zu erreichen. Hauptsächlich war indeß die Technik des Claviers durch diese Werke gefördert worden und zwar so, daß sie schon bei Marchand (1669—1732), jenem gefeierten Clavierviruosen, der in Dresden vor unserm Bach das Hasenpanier ergreifen mußte und noch mehr bei seinem Schüler Claude Daquin bis zu bloßen Virtuosenstückchen sich verflachte.

Es konnte schon erwähnt werden, daß Joh. Seb. Bach früh jede Gelegenheit wahrnahm, sich mit diesen verschiedenen Stilarten bekannt zu machen; er unternahm deshalb Fußreisen nach Cassel und copirte für das Studium die ihm zugänglichen Tonstücke dieser Art.

Geringere Bedeutung nur konnten die Clavierwerke von Johann Kuhnau — seines Vorgängers als Thomascantor, geboren 1669, gestorben 1722 — für ihn gewinnen. Dessen „Clavierübungen" 1689 und 1695, wie die „Frischen Clavierfrüchte" 1696 und seine

„Biblischen Historien nebst Auslegung in Sonatenform für das Clavier" 1700 — haben den Clavierstil in der angegebenen Weise nur wenig fördern helfen, weil Kuhnau noch ziemlich streng an der Mehrstimmigkeit des Streichquartetts festhält, und zwar ganz bewußt, wie er in seiner Vorrede selbst erklärt. Besonders bemerkenswerth ist die letzterwähnte Sammlung von Sonaten dadurch, daß sie eine Reihe von kecken Tonmalereien bringt.

Derartige Nachahmungen äußerer Vorgänge durch Töne wurden schon früh auch vocal, von den bedeutendsten Meistern selbst des alten Contrapunkts versucht. Die Instrumente zeigen sich dazu noch williger und mehr geeignet, es ist daher ganz erklärlich, daß Orgel- und Clavierspieler, Geiger und Bläser Versuche derartiger Malereien unternahmen. Die Schlachtgemälde, die verschiedensten Scenen zu Wasser und zu Lande lassen sich instrumental viel drastischer noch ausführen als vocal und erzielen daher auch erhöhte Wirkung. Mattheson berichtet von Froberger: daß er seine Erlebnisse auf der Ueberfahrt zwischen Calais und Dover, wie in England in einem Tonstück geschildert habe; in einem andern: die Ueberfahrt der Grafen von Thurn und die Gefahr, die sie auf dem Rhein ausgestanden. Von Dietrich Buxtehude berichtet er weiter, daß er sieben Clavier-Suiten schrieb, in denen er „die Natur und Eigenschaften der Planeten abbildet". Diesen Bestrebungen schloß sich auch Kuhnau an. Jeder seiner sechs Sonaten „Biblische Historien" ist ein Programm beigefügt. Die zweite trägt die Ueberschrift: „Der von David vermittelst der Musik curirte Saul." Also präsentirt die Sonata: 1. Saul's Traurigkeit und Unsinnigkeit. 2. David's verzückendes Harfenspiel und 3. des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe. Die dritte Sonate behandelt: „Jacob's Heyrath. In dieser Sonata höret man: 1. die Freude des ganzen Hauses Laban über die Ankunft des lieben Vetters Jacob. 2. Jacob's durch den verliebten Scherz erleichterte Dienstbarkeit, 3. dessen Hochzeit; die Glückwünsche und das von der Rahel Gespielinnen gesungene Brautlied; 4. den Betrug Laban's; 5. Jacob's Verdruß über dem Betruge; 6. Jacob's neue Hochzeitsfreude oder die Reprise des Vorigen" u. s. w.

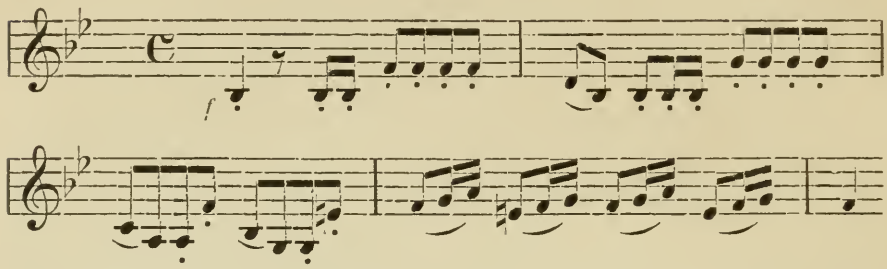
Der rege Eifer, mit welchem Joh. Seb. Bach alle die verschiedenen Ausdrucksweisen seiner Zeit sich anzueignen strebte, ließ ihn auch diese mehr äußerlichen Experimente nicht übersehen. Außer dem einen Tonstück, das sich ganz innerhalb dieser Richtung bewegt, bezeugen dies auch noch die vielfach in seinen Cantaten zur Anwendung gelangten Tonmalereien, mit denen er unserer Phantasie zu Hülfe kommt.

In Betreff des „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“*) hat man von einzelnen Seiten die Autorschaft unseres Meisters bezweifelt, aber doch auch keinen stichhaltigen Grund dafür anzugeben vermocht. Als Gelegenheitsmusik und zugleich als Versuch der oben characterisirten malenden Weise darf man das Stück durchaus gelten lassen, um so mehr als es in vielen Zügen die jugendliche Hand des Meisters verräth. Hierzu gehören vor allem die Prägnanz, mit welcher er in seinem Thema die verschiedenen Stimmungen und Situationen characterisirt und die Knappheit, mit der er sie verarbeitet.

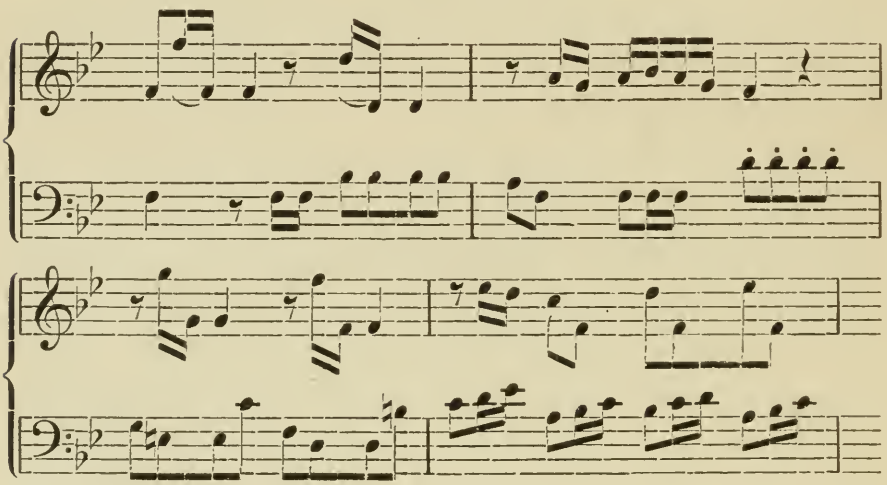
Seine Zeitgenossen und Vorgänger verfahren bei solchen Werken in der Regel mit ermüdender Weitschweifigkeit und erreichen doch selten ihren Zweck. Das in Rede stehende Capriccio dagegen ist außerordentlich knapp gehalten und zugleich characteristisch thematisch erfunden. Der erste Satz „Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten“; das trefflich gewählte Thema wird in 17 Tacten wirksam verarbeitet. Um wenige Tacte weiter ausgedehnt ist der zweite Satz, der „eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen,“ wiederum in treffender Weise giebt: das bedenklich „graulen machende“ Thema wird zu einem beängstigenden Fugato durchgeführt. Der dritte Satz „Ist ein allgemeines Lamento der Freunde“; er erhebt sich über einem Basso ostinato, den der Meister später noch mehrfach verwendet, wie in der Cantate: „Weinen, klagen“, in dem „Crucifixus“ der Hmoll Messe u. s. w. Der nächste kurze Satz schildert wie „die Freunde kommen, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann, und nehmen

*) A. P. S. I. Cah. 4. No. 9.

Abschied." Darauf folgt die „Aria di Postiglione" und den Schluß macht die „Fuga all' imitazione della cornetto di Postiglione". Dem Thema:



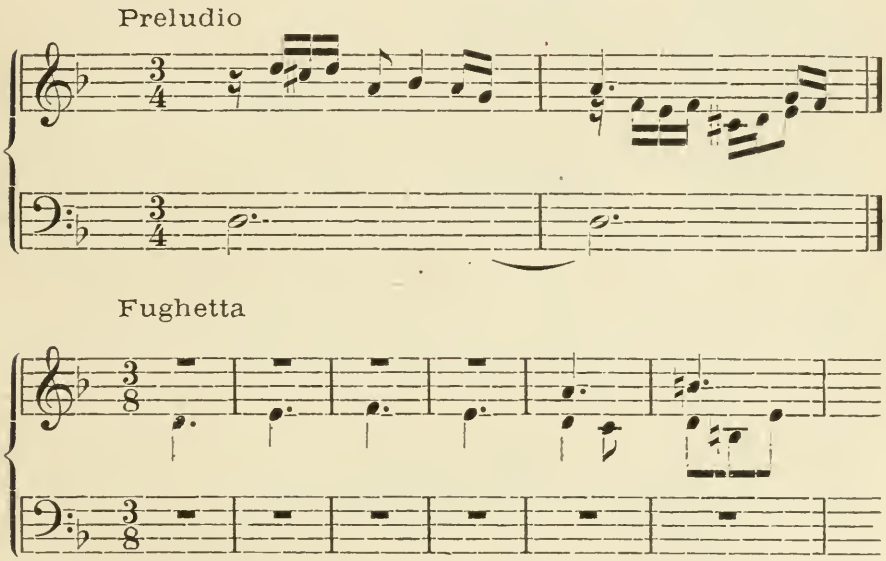
wird immer als Gegenharmonie das Trompetensignal aus der vorangehenden Aria di Postiglione beigegeben:



und dies liefert zugleich auch den hauptsächlichsten Stoff für die Zwischensätze, so daß die Situation damit trefflich gezeichnet ist. Die gedrängte Aufeinanderfolge der Durchführungen aber giebt der ganzen Darstellung erhöhte Lebendigkeit und steigert ihre Wirkung. Vor den ähnlichen Arbeiten seiner Zeitgenossen zeichnet sich diese Fuge auch durch einen gewissen sinnlichen Reiz aus, der ja auch den Clavierklang vom Orgelklange unterscheidet. Die Metallsaite klingt an sich sinnlich reizvoller als die Luftsäule; daher hat der Orgelton erhabener, großartiger wirkenden Klang, als der Clavierton, der mit mehr sinnlichem

Reiz ausgestattet ist. Dieser macht sich dann selbstverständlich auch in den Werken, welche unter dem Eindruck dieses Klanges und für ihn erfunden sind, geltend und zwar zunächst immer in einseitiger Bevorzugung. Das ersehen wir auch an Joh. Seb. Bach. Die Themen seiner frühesten Werke erscheinen weder vom Orgel- noch vom Clavierklange beeinflußt, sie sind eben absolut musikalisch. Als er dann unter der Herrschaft der verschiedenen Klangwirkungen erfindet, nimmt ihn der größere sinnliche Reiz des Clavierklanges so gefangen, daß er diesem ein gut Theil des Gehalts opfert, den seine Orgelthemen auch jetzt immer noch behalten. Erst allmälig gelingt es ihm dann, in seinen reiferen Werken diesen Reiz auch dem Inhalt dienstbar zu machen, so daß sie bei aller Gewalt sinnlicher Wirkung doch auch gehaltvoll erscheinen.

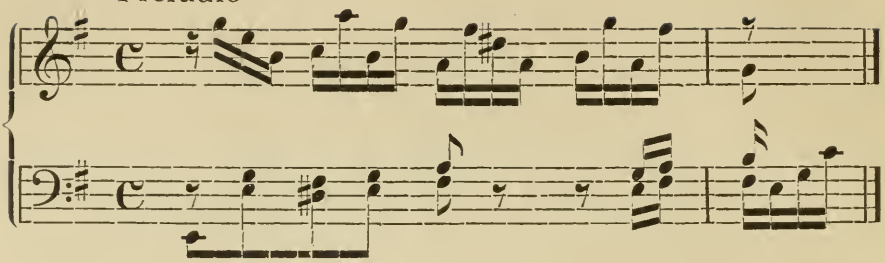
Zu den frühesten Clavierwerken, in denen noch die vom Gesange abgeleitete Orgeltechnik herrscht, dürften Praeludium und Fughette in Dmoll*) gehören:



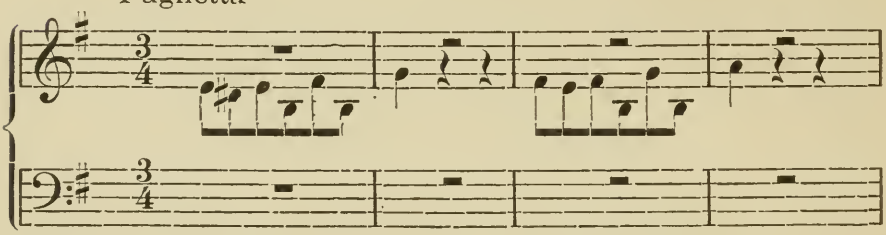
Ebenso Präludium und Fughette in Emoll**):

*) A. p. S. I. Cah. 9. No. 4.
**) Ebend. No. 5.

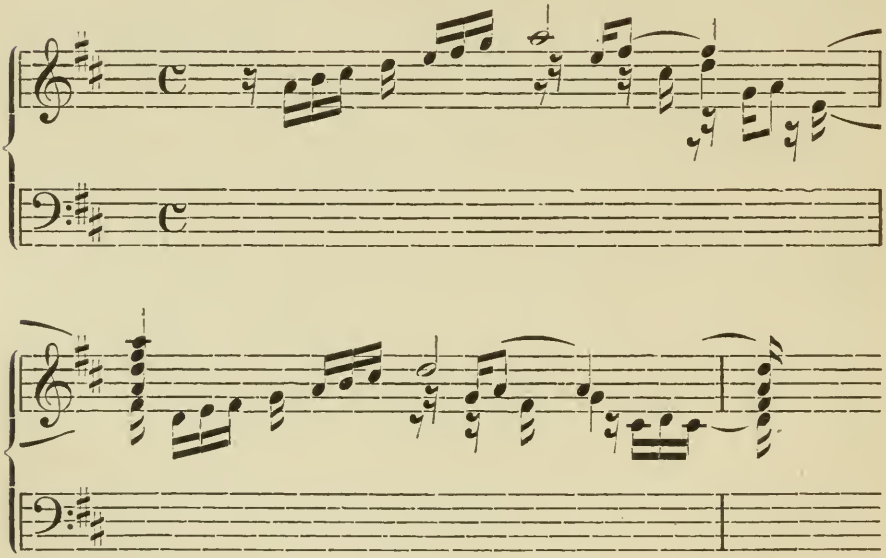
Preludio



Fughetta

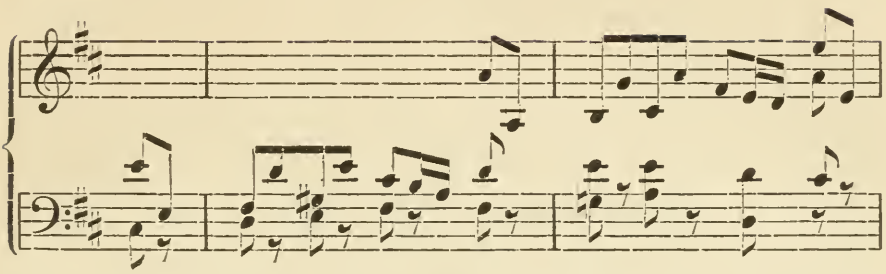


Die Fantasie und Fuge in Ddur*) dagegen ist so vollständig vom Clavierklange abhängig, daß jeder tiefere Gehalt ganz zurück gedrängt erscheint. Die einleitenden Tacte:

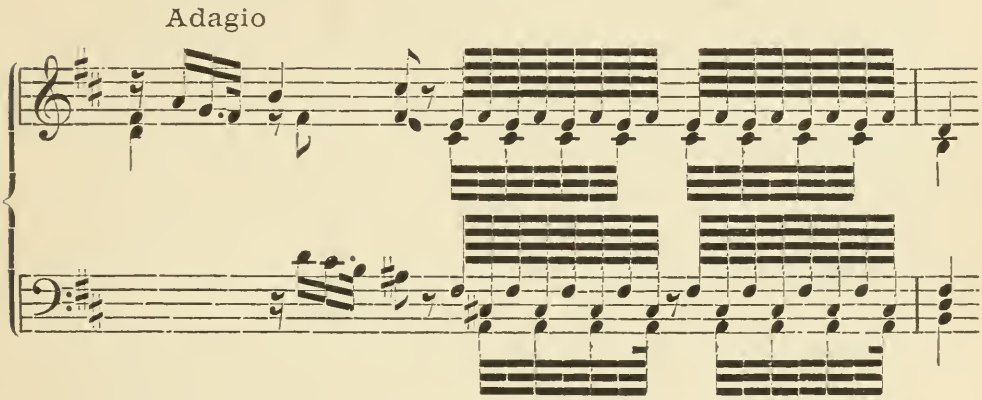


*) A. P. S. 1. Cah. 4. No. 3.

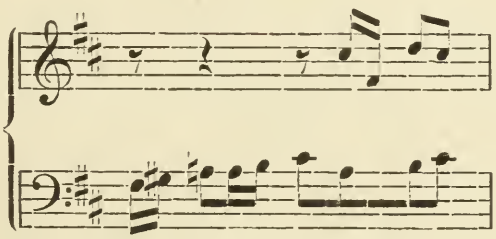
ebenso wie das Motiv des Allegro:



sind nur in dem Bestreben erfunden, den Clavierklang eindringlich wirken zu lassen; dem gleichen Zuge folgt auch die weitere Verarbeitung, und er drängt zu Stellen, die nichts weiter als Klang sind:



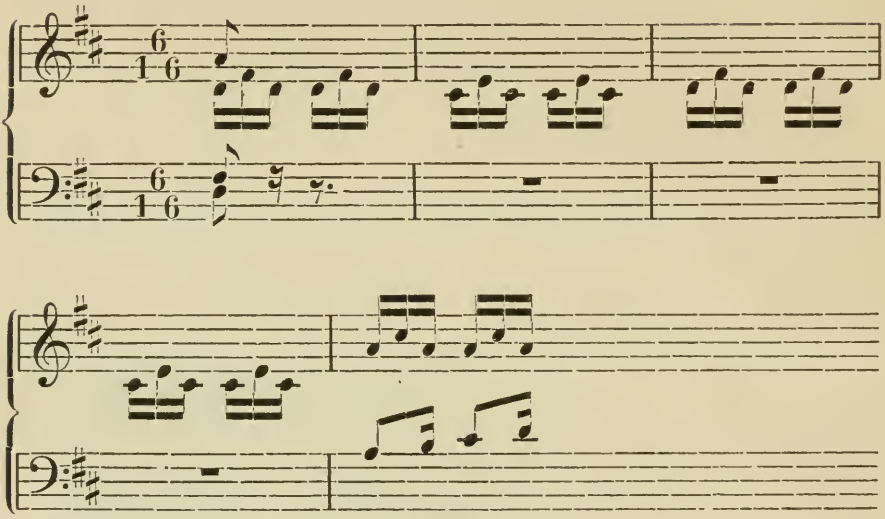
Erst in dem unmittelbar darauf folgenden Fismoll Allegro:



tritt augenscheinlich die erzeugende Idee etwas mehr in den Vordergrund, ohne daß die Wirkung an Reiz verliert. Dies gilt auch noch von dem anschließenden kurzen, fast recitativisch gehaltenen Adagio. Die darauf folgende Fuga aber ist durchaus wieder nur erfunden und aus-

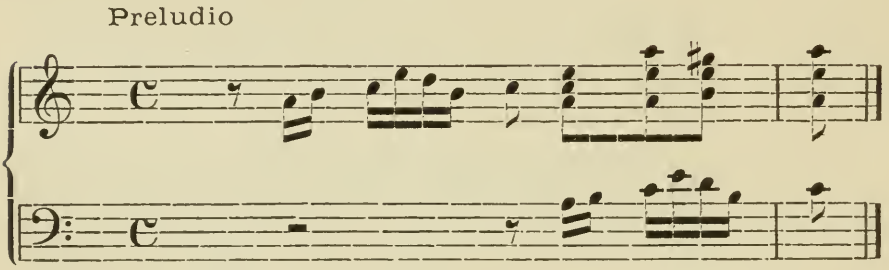
geführt, um die glänzendsten, unmittelbar wirkenden Klangeffecte des Cembalo recht brillant zu entfalten.

Das Thema ist im Grunde nichts als Klang:

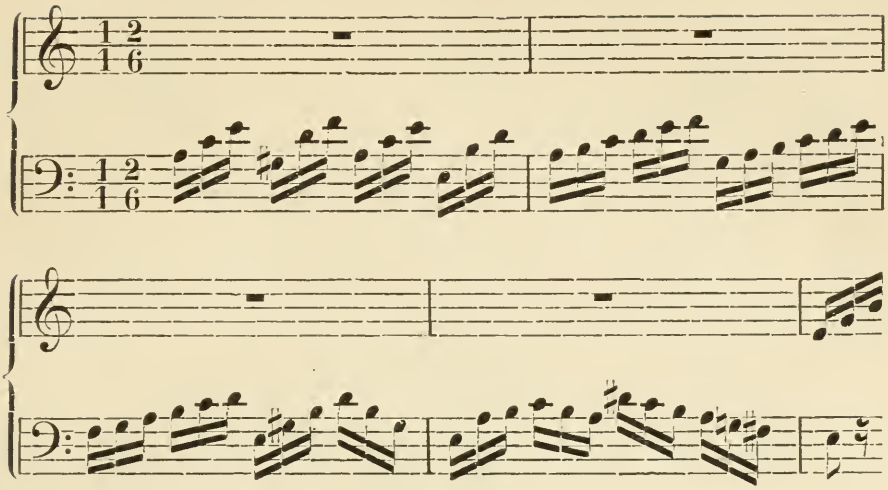


und die ganze Verarbeitung desselben erfolgt so mit Rücksicht auf die Technik des Instruments und deren äußere Wirkung, daß das ganze Stück wie eine brillante, effectvolle Etude erscheint.

Das gilt unter anderen wol auch noch von dem Präludium mit Fuge in Amoll*)



*) A. P. S. I. Cahier 4. No. 2.



Präludium und Fuge zeigen einzelne Stellen, in denen die Empfindung mächtig hervorbricht, wie gleich am Anfange oder in den Orgelpunkten und am Schluß des Präludiums; oder in der Fuge bei den Einführungen des Themas in andern Tonarten — in Gmoll, Fdur und gegen den Schluß hin; allein das ganze Werk verräth dennoch überall, daß es hauptsächlich geschrieben ist, um der Technik des Cembalo, wie seines Klangvermögens vollkommen Herr zu werden, und es gehört demnach unzweifelhaft gleichfalls noch in die Zeit seiner Thätigkeit in Arnstadt und zeigt, welchen hohen Grad der Meisterschaft er bereits damals erreicht hatte. Es bedurfte nur noch geringer Anregung, um den neuen Organismus, die Form, die er auf diesem Wege bereits gewonnen hatte, zu beseelen, und diese erhielt er wieder auf vocalem Gebiet, auf das ihn sein Amt in Mühlhausen energisch hinüber drängte. Wir wiesen schon darauf hin, wie Volkslied und Choralstrophe seine Thematik und auch die Verarbeitung derselben beeinflußten — die Widerschläge seiner Fuge sind sogar in dieser Zeit meist noch liedmäßig gegliedert — daß er aber auch seinen rein instrumental erfundenen Werken einen tiefgemüthlichen Inhalt zu geben vermochte, ohne den sinnlichen Reiz ihrer Wirkung irgendwie zu beeinträchtigen oder abzuschwächen, das lernte er dann wieder an der Cantate, der seine Thätigkeit zuzuwenden er nunmehr in Mühlhausen

durch sein Amt veranlaßt wurde. Die Instrumente wurden ihm von da an ebenso zu Stimmen, sein gotterfülltes Innere auszusingen, wie die Menschenstimmen, und er machte sie demgemäß ebenso wie diese zu Trägern und Verkündern eines mächtigen, tief innerlichen Inhalts. Wie bekannt, schrieb er schon in Arnstadt seine erste Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen", aber er arbeitete sie später in Leipzig um, und in dieser neuen Gestalt gedenken wir ihrer noch.

Drittes Kapitel.

Mühlhausen. Weimar. Cöthen.

In Mühlhausen mußte Bach zugleich neben seinem Organistendienst die Leitung des Gesangchors und der kirchlichen Aufführungen übernehmen und wie er von früh auf bemüht war, Bau und Technik der Instrumente, die er zu Organen seiner Ideen machen wollte, zu vervollkommnen, so war es auch hier seine erste Sorge, den Kirchenchor auf eine höhere Stufe zu stellen. Bereits am 4. Februar 1708 führte er eine jener wunderbaren Cantaten aus, welche allein schon geeignet sind, seinen Namen für alle Zeit der Kunstgeschichte einzureihen. An diesem Tage fand der Rathswechsel statt, der wie üblich auch mit Gottesdienst verbunden war. Wie seine Vorgänger, schrieb auch Bach hierzu eine Festmusik, die Cantate: „Gott ist mein König"*), die er am gedachten Tage in der Marienkirche aufführte. Anfangs schien es, als sollte seine Stellung in Mühlhausen sich günstig für ihn gestalten; mit großer Bereitwilligkeit war der Rath der Stadt auf seinen Antrag: die erst wenig Jahre vorher neu erbaute Orgel zu St. Blasius nach seiner Disposition durchgreifend zu repariren, eingegangen und ihn selbst hatte man mit der Leitung des Umbaues beauftragt. Allein nur zu bald traten Umstände ein, welche ihm den

*) Ausgabe der Bachgesellschaft, Bd. XVIII.

Aufenthalt in Mühlhausen so verleideten, daß er sich noch im Sommer desselben Jahres nach einem andern Wirkungskreis umsah; bald fand er diesen auch. In Weimar war die Hoforganistenstelle frei geworden; Bach reiste dorthin und sein Spiel fand bei Hofe solchen Beifall, daß man ihm die erledigte Stelle antrug, die er dann auch annahm. Unter'm 25. Juni 1708 reichte er sein Entlassungsgesuch beim Rath der Stadt Mühlhausen ein, und am folgenden Tage wurde es auch genehmigt.

In Weimar war Bach als Hoforganist zugleich auch in der Hofkapelle thätig, wahrscheinlich als Cembalist und als Violinist, und so ist es erklärlich, daß hier seine schöpferische Thätigkeit bereits jene weitumfassende Ausbreitung gewann, welche ihn bald zum bewundertsten Meister seiner Zeit machte. Zunächst veranlaßte ihn allerdings seine Stellung zur emsigsten Weiterbildung seines Orgelspiels; ausdrücklich heißt es im Nekrolog in Mitzler's: Musikalischer Bibliothek*) „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen." „Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzet; der vergrößerte Wirkungskreis für seine Kunst," sagt Forkel**) „in welchem er hier lebte, trieb ihn an, alles mögliche darin zu versuchen, und dies ist eigentlich die Zeitperiode, in welcher er sich nicht nur zu einem so starken Orgelspieler gebildet, sondern auch den Grund zu seinen großen Orgelcompositionen gelegt hat."

Seine Stellung als Kammermusikus veranlaßte ihn nunmehr aber auch, sich ernstlich und energisch mit den andern Zweigen der Instrumentalmusik zu beschäftigen, welche am Weimarer Hofe gleichfalls besondere Pflege fanden. Daß er selbst lebhaftes Interesse auch dafür hegte, hatte er bereits früher durch seine Geigenstudien, wie seine Fußwanderungen nach Cassel bekundet. Arnstadt und Mühlhausen nahmen seine Thätigkeit auf jenen andern Gebieten so vollständig in Anspruch, daß es erklärlich ist, wenn er während seines Aufenthalts an diesen Orten die Kammer- und Konzertmusik vernachlässigte.

*) Bd. IV. Th. I. S. 163. Leipzig 1754.

**) Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig bei Hofmeister und Kühnel (Bureau de Musique) 1802. Seite 6.

In Weimar gehörte sie mit zu seinen Functionen und so wandte er ihr von jetzt an dieselbe Sorgfalt zu, wie der kirchlichen Musik. Besondere Pflege fand die Kammer- und Konzertmusik in jener Zeit am Weimarischen Hofe wol, weil der jüngere Neffe des Herzogs, Johann Ernst, außergewöhnlich für das Violin- und Clavierspiel und selbst für die Komposition veranlagt war. Der Organist der Stadtkirche Johann Gottfried Walther — namentlich durch sein „Musikalisches Lexikon"*) bekannt — hatte ihn in der Komposition unterrichtet und zu diesem Zweck ein Compendium der musikalischen Theorie verfaßt, das er dem Prinzen unter'm 13. März 1708 dedicirte. Geigenunterricht hatte dieser bei seinem Kammerdiener Eilenstein erhalten und später wol von Bach.**) Von den 19 Instrumentalwerken des Prinzen, der bereits am 1. August 1715 zu Frankfurt am Main im 19. Lebensjahre starb, sind sechs durch Georg Philipp Telemann veröffentlicht worden.

In diese Zeit fallen denn auch Bach's Arrangements der Vivaldischen Violinkonzerte für Clavier und für die Orgel. In vieler Beziehung waren die italienischen Violin-Konzerte die bedeutendsten jener Zeit, und um sich mit ihrer Technik mehr vertraut zu machen und zugleich auch die Clavier- und Orgelliteratur zu bereichern, bearbeiteten Walther und Johann Sebastian Bach eine Reihe derselben für Clavier oder Orgel. Jener übertrug Konzerte von Albinoni, Gentili, Gregori, Manzia, Torelli u. A. für die Orgel; dieser 16 Violinen-Konzerte von Vivaldi für das Clavier und außer dem ersten Satze der einen derselben auch noch 3 andere für die Orgel. In wie weit diese Bearbeitungen auf die Entwickelung seines Orgelstils einwirkten, soll hier noch nachgewiesen werden. Auch darin fügte sich Bach der Musikpraxis seiner Zeit, daß er einzelne, besonders beliebte Themen anderer Meister neu bearbeitete, er schrieb Orgelfugen über Themen von Legrenzi, Corelli und Albinoni, die wir gleichfalls noch betrachten. —

Einzelne Reisen, die Bach schon in der ersten Hälfte seines Weimarer Aufenthalts unternahm, machten ihn namentlich als Orgel- und

*) Erschien 1732 in Leipzig.

**) Walther Lexikon S. 596.

Clavierspieler bald weit und breit berühmt. In Cassel, wo er wahrscheinlich im Jahre 1714 vor dem Erbprinzen spielte, erregte er namentlich durch ein Pedal-Solo dessen Bewunderung derartig, daß der Prinz einen Brillantring vom Finger zog und ihn dem Meister schenkte. —

1713 fand er sich, wie wol anzunehmen ist, veranlaßt durch die nach dem Tode J. W. Zachau's erledigte Organistenstelle an der Liebfrauenkirche, bewogen nach Halle zu reisen. Für diese Kirche wurde in jener Zeit gerade eine neue große Orgel gebaut, wie sie Bach sich längst gewünscht hatte, und so ist es erklärlich, daß er sich dem Kirchencollegium gegenüber bereit erklärte, die Stelle anzunehmen. Dies ging auf das Anerbieten ein, und durch den Oberprediger der Kirche D. Heineccius veranlaßt, unterzog sich Bach auch sofort der vorschriftsmäßigen Probe: er componirte zu diesem Behufe eine Cantate, die er auch aufführte. Wenige Wochen darauf übersandte man ihm seine Bestallung in zwei Exemplaren nach Weimar; allein da Bach seine Unterschrift noch von einigen, später von ihm zu bezeichnenden Aenderungen abhängig machte, so forderte das Collegium die Vocation zurück und weil auch der Herzog, um unsern Meister zu fesseln, seine Stellung aufbesserte, indem er ihn zum Konzertmeister ernannte, so blieb dieser in Weimar. — Demnächst unternahm er einen Ausflug nach Leipzig, wo er am 2. December die Cantate: „Nun komm, der Heiden Heiland" aufführte und während des Gottesdienstes das Organistenamt verwaltete.

Als Konzertmeister hatte Bach zugleich die Verpflichtung übernommen, jährlich eine Reihe von Kirchenstücken zu componiren, der er sich auch sofort mit allem Eifer unterzog, da gerade auf diesem Gebiet sein Genius das eigenste Feld für seine Thätigkeit fand. In dem Secretair des fürstlich sächsischen Oberconsistoriums Salomo Franck gewann er den Textdichter und so entstanden jene Cantaten, von denen bereits mehrere als Muster der Gattung bezeichnet werden müssen, die wir später noch eingehend im Zusammenhange mit den andern betrachten werden.

Ein Ausflug, den Bach im Herbst 1717 nach Dresden unternahm, brachte ihm einen Triumph eigenthümlicher Art. Dort war zur selben Zeit der berühmteste Orgel- und Claviervirtuos Frankreich's, Jean Louis

Marchand — Königl. Kammerorganist und Organist an der Kirche des heiligen Benedict zu Paris — anwesend und hatte bei Hofe so außerordentlich gefallen, daß er nicht nur reich beschenkt wurde, sondern daß man sogar daran dachte, ihn dauernd zu fesseln.

Da auch Bach Gelegenheit gehabt hatte, namentlich veranlaßt durch den Konzertmeister Volumier, in Kreisen, die dem Hofe nahestanden, zu spielen, so bildeten sich bald zwei Parteien, von denen die eine den deutschen, die anderen den französischen Meister höher stellte. Als natürliche Folge des sich daraus entwickelnden Meinungsstreits wurde Bach von seinen Freunden veranlaßt, Marchand, nachdem er das Spiel desselben unbemerkt hatte belauschen können, zu einem Wettstreit heraus zu fordern. Dieser nahm die Herausforderung an, es wurde ein Schiedsgericht gewählt, und die beiden Streiter nach dem Salon eines Ministers — wahrscheinlich des Grafen Flemming, seit 1712 Premier-Minister in Sachsen — geladen. Bach und die Schiedsrichter stellten sich pünktlich zur festgesetzten Stunde ein; nur Marchand blieb aus, und als man nach längerem vergeblichen Warten in sein Quartier sandte, brachte der Bote die Nachricht zurück: daß Marchand schon am Morgen des Tages Dresden mit „der geschwinden Post" verlassen habe. Bach, dessen Ueberlegenheit der Franzose selbst somit glänzend anerkannte, spielte allein, ohne indeß die gleiche Aufmerksamkeit Seitens des Hofes zu erregen, die man doch dem Franzosen geschenkt hatte.

Kurz nach seiner Rückkehr nach Weimar erfolgte seine Berufung nach Cöthen, der er schon im November folgte. Obwol er in Weimar bei Hofe in Ansehen stand, hatte man ihn doch nach dem Tode des Kapellmeister Drese bei der Neubesetzung der Stelle desselben einfach übergangen. Anfangs wollte man Telemann zum sächsisch-ernestinischen Kapellmeister machen, und da dies nicht anging, so ernannte man Drese's wenig bedeutenden Sohn zum Nachfolger des Vaters. Unter solchen Umständen wurde es unserm Bach um so leichter von Weimar zu scheiden und die Berufung nach Cöthen als Kapellmeister des regierenden Fürsten Leopold anzunehmen. Wie aus eigenhändigen Unterschriften des Meisters zu ersehen ist, war er „Kapellmeister

und Director der fürstlichen Kammermusik;" doch scheint jene erstere Bezeichnung kaum etwas mehr als ein bloßer Titel gewesen zu sein, da von einer Kapelle des Fürsten nirgends Kunde gegeben wird. Der Fürst war ein großer Liebhaber der Musik und im Gesang wie Violinspiel selbst recht wol geübt; mit besonderer Vorliebe wandte er sich der Kammermusik zu, deren hauptsächlichste Pflege dem Kapellmeister deshalb oblag. Bach erwarb sich bald die innigste Zuneigung seines Fürsten, der ihn immer fester an sich zu fesseln suchte und selbst auf Reisen seine Begleitung nicht entbehren wollte. So ging Bach auch im Mai 1720 mit dem Fürsten nach Carlsbad; bei seiner Rückkehr von dort traf ihn die erschütternde Kunde, daß seine treue Lebensgefährtin plötzlich in der Blüte ihrer Jahre hinweggerafft und am 7. Juli begraben worden war. Tief und wahr betrauerte er den Tod der geliebten Frau, allein es lag in seiner innersten Natur begründet, daß er den Segen der ordnenden Frauenhand in seiner Häuslichkeit nicht missen konnte, und so schritt er Ausgang des Jahres zu einer neuen Vermählung; am 3. December 1721 führte er Anna Magdalena Wülken — jüngste Tochter des Hof- und Feldtrompeters Johann Caspar Wülken zu Weißenfels — als Frau in sein Haus. Nach seiner eigenen Mittheilung, „sang sie einen saubern Sopran" und war überhaupt so sehr musikalisch, daß sie an den Arbeiten des Gatten selbstthätig Antheil nehmen konnte. Sie copirte für ihn Noten und wurde seine fleißige und aufmerksame Schülerin im Clavierspiel und im Contrapunct, wovon zwei erhaltene, auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindliche Notenhefte zeugen. Das eine, ältere trägt auf dem innern Titelblatt die Aufschrift: Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin ANNO 1722, das andere, größere Buch ist fein gebunden, mit Goldpressung und Goldschnitt und trägt auf dem Deckel gleichfalls goldgepreßt die Bezeichnung:

A M B.
1725.

Wir gedenken beider noch eingehender bei der speciellen Betrachtung der darin enthaltenen Werke unseres Meisters. Bach's Leben

in Cöthen gestaltete sich immer behaglicher, so daß er durchaus nicht an eine Veränderung dachte. Da brachte die, acht Tage nach Bach's zweiter Verehelichung vollzogene Vermählung des Fürsten Leopold mit Friederike Henriette, Prinzessin von Anhalt-Bernburg eine Aenderung in diese Verhältnisse. Bach selbst schreibt hierüber an Erdmann von Leipzig aus: „Es mußte sich aber fügen, daß erwähnter Serenissimus sich mit einer Bernburgischen Prinzessin vermählete, da es dann das Ansehen gewinnen wollte, als ob die musikalische Inclination bey besagtem Fürsten schiene eine amusa zu seyn, so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas-Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Kapellmeister ein Cantor zu werden. Weßweg auch meine Resolution auf ein viertel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich (zumahle meine Söhne denen Studiis zu incliniren schienen) es in den höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete und sodann die Mutation vornahme."

In Leipzig hatte Bach, wie wir bereits berichteten, schon früher Gelegenheit genommen sich bekannt zu machen. Im November 1717 war er dann von Cöthen aus einer Einladung der Universität Leipzig zur Prüfung der neu erbauten Orgel in der Paulinerkirche gefolgt und hatte dieselbe am 16. December abgenommen.

Auch seinen Aufenthalt in Hamburg im Herbst 1720 hatte er dazu benutzt, dort ebenfalls Proben seiner Kunst zu geben. Dort lebte noch der alte Reinken, und in dessen Gegenwart und vor versammeltem Rath und den Honoratioren der Stadt entfaltete Bach seine ganze Meisterschaft im Orgelspiel und rührte den auf seine eigene Bedeutung stolzen und eifersüchtigen Reinken so, daß dieser, nachdem Bach seine Improvisation über: „An Wasserflüssen Babylon" beendet hatte, an den jüngern Meister herantrat und ihm laut bekannte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt." Die Tage in Hamburg und vor allem die Orgel der Katharinenkirche hatten in Bach wieder die alte, in Cöthen etwas in den Hintergrund gedrängte Liebe zu dem Riesenin strumente mächtig empor steigen lassen und weil

eben der Organistenposten an der Jacobikirche durch den Tod Johannes Heinrich Friese's erledigt war, so trat Bach unter die Bewerber. Da ihn sein Fürst bereits am 23. November zurückberief, konnte er sich an der, für den 28. November angesetzten Probe nicht betheiligen, was aber das Collegium nicht abhielt ihn mit zur Wahl zu bringen; allein die Stelle erhielt — Johann Joachim Heitmann, weil er: viertausend Mark an die Jacobikirche zahlen konnte. —

Nur wenige Monate, nachdem das Verhältniß Bach's zu seinem Fürsten durch dessen Heirat getrübt worden war, starb der Leipziger Thomas-Cantor — Joh. Kuhnau, am 25. Jan. 1722, und obgleich Bach, wie er in seinem Briefe an Erdmann schrieb, anfangs nicht viel Lust zeigte, den Kapellmeister mit dem Cantor zu vertauschen, und obgleich die Fürstin bereits am 4. April 1723 starb, war doch seines Bleibens in Cöthen nicht länger, er unterzeichnete im Mai desselben Jahres seine Bestallung als Cantor der Thomasschule. Wie aus den, von Bitter*) veröffentlichten Acten über die Wahl des Thomas' Cantor hervorgeht, befand sich Bach nicht unter den ersten Bewerbern. Unter'm 14. Juli 1722 wurde Telemann zum Cantor gewählt, der aber schließlich ablehnte, so daß eine neue Wahl anberaumt werden mußte. Jetzt erst war Bach als Mitbewerber um die Stelle eingetreten, aber auch bei der darauf erfolgenden neuen Wahl am 15. Januar 1723 kam er noch gar nicht in Betracht, die Mehrheit des Raths entschied sich für den Darmstädter Kapellmeister Graupner; weil dieser seine Entlassung vom Landgrafen von Hessen nicht erhalten konnte, mußte der Rath nochmals wählen, und da erst kam Bach in die engere Wahl, aus der er siegreich hervorging. „Man mußte," wie Herr Appell.-Rath Plaz nach dem Protokoll erklärte: „da man nun die besten nicht bekommen könne, die mittleren nehmen." (!)

So kurz der Zeitraum ist, den wir in diesem Kapitel schilderten, so wurde er doch von außergewöhnlich schwerwiegender Bedeutung für die Entfaltung des herrlichen Genius unseres großen Meisters. Sein nur nach Monaten zählender Aufenhalt in Mühlhausen hatte ihn zu den

*) Johann Sebastian Bach. Berlin 1865. Anhang I, 1. 433 ff.

ersten bedeutenden Schöpfungen auf dem Gebiet der Cantate veranlaßt, auf dem er dann bereits in Weimar so Großes und Bedeutendes leistete. Wie aber dadurch sein Orgelstil zu jener Großartigkeit gelangte, welche unübertroffen geblieben ist, wurde bereits angedeutet und soll im nächsten Kapitel ausführlicher dargethan werden. Das intime Verhältniß zu seinem Fürsten in Cöthen und sein eigenes Leben in Haus und Familie legten ihm dann die Kammermusik und die Hausmusik näher, und so entstanden die Werke für Clavier- und Streichinstrumente, die Suiten und Sonaten, die Präludien und Fugen und am Ausgange des Zeitraumes jenes gewaltige Werk, das die Grundlage einer neuen Claviertechnik wurde, „das wohltemperirte Clavier."

Viertes Kapitel.

Bach's erste Cantaten. Orgel und Clavier. Die Kammermusik.

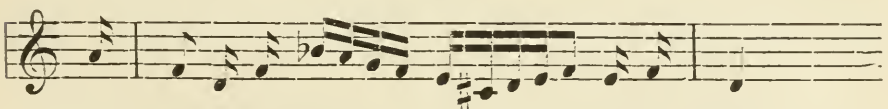
Durch die Reformation hatte das volksthümliche Element, welches hauptsächlich die Anregung zur selbständigen Ausbildung der Instrumentalmusik gab, auch im Kirchengesange Eingang gefunden; es erzeugte hier ebenfalls neue Formen und führte den alten einen so eigenthümlichen Inhalt zu, daß sie dadurch vielfach um- und neugestaltet wurden. Bis dahin war es der altkatholische Hymnus, wie er seit Gregor dem Großen feststehend geworden ist, auf dessen Grunde sich die ganze Kirchenmusik aufbaute: er bildete nicht nur die Grundlage des ganzen Musiksystems, sondern der gesammten Musikpraxis durch länger als ein Jahrtausend hindurch. Die Reformation brachte eine vollständige Umgestaltung auf diesem Gebiet zunächst dadurch hervor, daß sie dem alten Hymnus die weit mehr volksmäßige Gestalt des Chorals gab, der nunmehr zur Grundlage für die Weiterentwickelung der Kirchenmusik wurde. Wie an ihm und durch ihn auch die Instrumentalmusik, namentlich der Orgelstil, planvollere Ausbildung gewann, ist bereits im vorigen Kapitel angedeutet worden. Von weit folgenschwererer Bedeutung mußte er natürlich für die Entwickelung der Kirchenmusik im Besonderen werden. Dem Bedürfniß des Volkes, das sich am Gottesdienst selbstthätig betheiligen sollte,

entsprechend, nahm der alte Hymnus die knappere und enger gegliederte Form des Volksliedes an, ohne indeß seinen einfachern, der Erhabenheit des Inhalts mehr entsprechenden Rhythmus aufzugeben; das Volkslied aber wurde in derselben Weise dem Ausdruck des erhabeneren religiösen Inhalts dienstbar gemacht, indem man ihm die bunte Rhythmik abstreifte und ihm die ruhigere, gemessenere des Hymnus aufnöthigte. So entstand der Choral, der als Gemeindelied nicht nur in der protestantischen, sondern, wenn auch nicht in gleichem Maße, auch in der katholischen Kirche eingehende Pflege gewann, und welcher zugleich die Entwickelung der gesammten Kirchenmusik in eine veränderte Richtung führte, in der zunächst seine eigene enge Gliederung Muster und Anregung gab, für eine mehr künstlerische Gliederung der gesammten Kirchenmusik.

Dies machte sich zunächst besonders bei der Cantate geltend. Ursprünglich bezeichnete der Name nicht eine bestimmte Form, sondern überhaupt jedes Singstück, das nicht anders zu bezeichnen war. Als nach dem Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts der einstimmige Gesang begeisterte und eifrige Pflege fand, entstanden Gesangsformen, für welche keiner der vorhandenen Bezeichnungen mehr paßte und diese nannte man einfach Cantate. Viadana bezeichnete sie noch als Konzerte — Kirchenkonzerte — Concerti Ecclesiastici — aber bereits 1613 veröffentlichte Bonini: „Lamento d'Adriana Cantata a voce sola con Basso continuo. Venetia — ihm folgten eine Reihe der bedeutenderen Meister auf diesem Gebiet, und bis Ende des vorigen Jahrhunderts waren Cantaten für eine Stimme außerordentlich beliebt. Daneben wurden auch solche für mehr Stimmen — a due, e tre voci — geschrieben und als dann die Formen der Arie, des Duetts, Terzetts und die verschiedenen Chorformen volle Selbständigkeit erlangten und sich von der recitativischen Gesangsweise streng unterschieden, wurde die Cantate zur zusammengesetzten Form, in welcher große und weit ausgeführte Chöre und Choräle mit Recitativen und kunstvoll geformten und gegliederten Solosätzen: Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. wechselten. Jene früheste: „Cantata a voce sola" ist meist

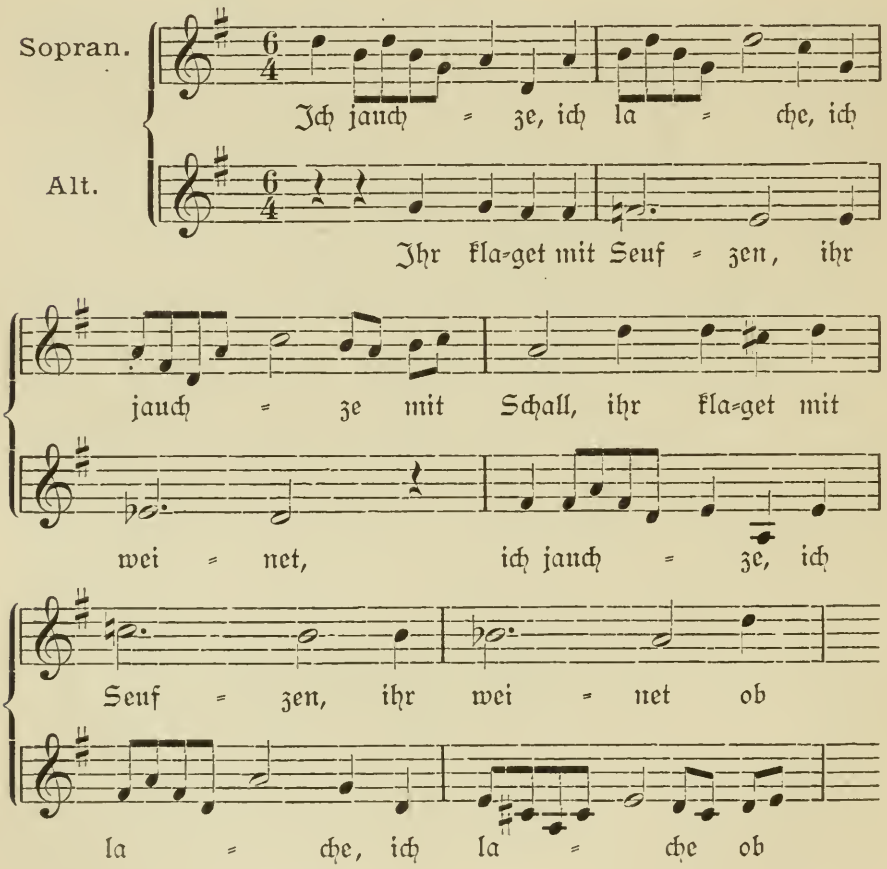
ein großes, nur durch einzelne „Cantilenen" unterbrochenes Recitativ. Erst durch die sogenannten Kammer-Cantaten von Carissimi wurde die Ausbildung dieser fester gefügten Soloformen wesentlich gefördert und seitdem erst gewann die Cantate die Form, in welcher sie von den Meistern des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts namentlich fleißig gepflegt wurde, und zwar als Kammer-Cantate, die in den Musiksälen der fürstlichen Höfe wie der Städte — und als Kirchen-Cantate, die im Gotteshause beim Cultus ihren bedeutsamen Platz fand. Namentlich erlangte die Kirchen-Cantate für den protestantischen Gottesdienst große Bedeutung, und die Meister der protestantischen Kirchenmusik waren mit Erfolg bemüht, sie künstlerisch weiter zu bilden, um sie zur rechten Form des protestantischen Bekenntnisses zu machen. Jene früheste Cantata ist nur mit einem Basso continuo begleitet, nur schüchtern zog man gegen Ende des 17. Jahrhunderts auch ein oder das andere Streichinstrument hinzu; bereits beim Beginn des achtzehnten Jahrhunderts aber kamen dann die überhaupt in den Stadtpfeifereien gebräuchlichen Instrumente auch bei der Cantate zur Anwendung. Schwankend wie die Form war auch noch lange die Bezeichnung: Bach nennt sie häufig Concerto, wol auch Motette und in einzelnen Fällen sogar Oratorium. Allmälig erst wurde die oben erwähnte Form feststehend, nach welcher Solosätze mit Chorsätzen und Recitativen abwechselten. Der Text der Kirchen-Cantate ist zunächst meist dem Kirchenliede und der Bibel entlehnt, so daß Liedstrophe und Bibelvers mit einander abwechseln. Jene bereits erwähnte Cantate Bach's: „Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen", die zu des Meisters frühesten gehört — er schrieb sie noch in Arnstadt — beginnt mit dem Bibelspruch: „Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen", der zu einem Baß-Solo verwendet wird. Nach einem fünftactigen Adagio von Streichinstrumenten ausgeführt, folgt ein Allegro von 3 Tacten, bei welchem den Streichinstrumenten ein aus drei Trompeten und Pauken zusammengesetzter Bläserchor zugesellt wird, der jenen in freier Imitation nachgeht; der Praxis der Zeit entsprechend, wird der Gesang nur vom Basso continuo begleitet, immer nur, wenn

die Singstimme schweigt, beginnen die Instrumente ihr Zwischenspiel. Auch in Bezug auf die Form folgt Bach hier ganz nach der Weise seiner Zeit, wie sie namentlich seit Johann Herm. Schein, Heinrich Schütz und Sam. Scheidt und durch Joh. Rud. Ahle, seinem Vorgänger in Mühlhausen, ausgebildet wurde. Die Sologesänge haben bereits die, aus der Einwirkung der mehr recitativischen Gesangsweise auf Lied und Choral sich entwickelnde Form, aus der die Arie hervorgeht. Bei Joh. Rud. Ahle erscheint das Lied schon arienhaft erweitert; Joh. Seb. Bach wird in dem Bestreben, den Inhalt tiefer zu erfassen, darauf geführt, diese Form mehr nach Art des Recitativs schärfer zu declamiren. Dabei aber begegnen wir auch schon jenen Wortmalereien, mit denen er so unnachahmliche Wirkung erzielt. Die folgende Liedstrophe: „Mein Jesus wäre todt" ist als Recitativ behandelt; aber die bedeutsameren Wörter werden gleichfalls reich colorirt gesungen. Die Liedstrophe: „Weichet Furcht und Schrecken" ist als Duett für Sopran und Alt behandelt und hat bereits die sogenannte Da Capo-Form; der erste Theil, einfach zweistimmig gehalten, wird nach dem zweiten, nur vom Alt ausgeführten, treu wiederholt. Jetzt folgt wieder ein Bibelvers: „Entsetzet euch nicht! Ihr suchet Jesum von Nazareth", der als Tenor-Arie mit Begleitung von Streichinstrumenten und Trompeten und Pauken behandelt ist, und zwar weiterausgeführt als die vorhergehenden Sätze. Mit der Sopran-Arie: „Auf freue dich Seele", die schon bei weitem mehr gesungen als declamirt ist, schließt der erste Theil. Der zweite Theil beginnt mit einem Solo: „Wo bleibt dein Rasen, du höllischer Hund", das an verschiedene Stimmen: Alt, Tenor und Baß vertheilt wird. Dieser Satz namentlich ist characteristisch sowol der Deklamation wie der Instrumentation nach. Die besonders bedeutsamen Worte wie „Rasen" oder:



sind reich colorirt. Nach den Worten: „Hier stehet der Besiegte" fallen Trompeten und Pauken mit ein, die dann nach den Worten: „der

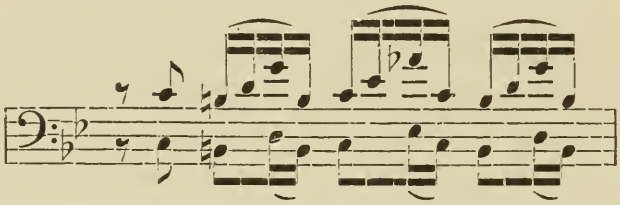
Löwe von Juda tritt prächtig hervor" immer brillanter heraustreten. Den trefflichsten Beweis, wie Bach hier schon auf dieser untern Stufe seiner Entwickelung emsig bemüht ist, sich in den Inhalt der Textworte zu vertiefen und ihn möglichst treu darzulegen, liefert das nachfolgende Duett für Sopran und Alt: „Ich jauchze und lache, ich jauchze mit Schall, ihr klaget mit Seufzen, ihr weinet." Beide Anschauungen: das Jauchzen und das Weinen finden treuen Ausdruck in den betreffenden Melodiezeilen, beide sind zugleich nach den Regeln des doppelten Contrapuncts erfunden, so daß sie sich gegenseitig contrapunctiren; während demnach der Sopran mit dem Ausdruck des Jauchzens beginnt, contrapunctirt der Alt mit dem des Weinens und als dann der Sopran die zweite Hälfte bringt, contrapunctirt der Alt mit der ersten:



Die kurze Instrumental-Einleitung der ganzen Cantate und ein kurzes Recitativ von Tenor und Baß leiten zum Schlußchor hinüber, der in der knappen Form der Chor-Arie jener Zeit gehalten ist. Der anschließende Choral: „Weil du vom Tod erstanden bist" läßt in seiner gegenwärtigen Gestalt auf eine Ueberarbeitung schließen. Der Chorsatz an und für sich ist ziemlich einfach, dem Standpunkt des Meisters in dieser Periode entsprechend gehalten; die von den Streichinstrumenten, zu denen in den Zwischenspielen auch noch die Trompeten und Pauken treten, ausgeführte Figuration aber gehört entschieden einer spätern Zeit an, so frei und glänzend wirkungsvoll wie hier vermochte Bach das Orchester in Arnstadt und auch noch in Mühlhausen nicht zu führen. — Die in Mühlhausen (1708) zum Rathswechsel componirte Cantate: „Gott ist mein König"*) bezeichnet nur in formeller Hinsicht einen Fortschritt, gegen die eben erwähnte. Sie beginnt mit einem Chor von mächtiger Wirkung, die noch durch den Wechsel von Tutti und Solochor wesentlich erhöht wird, ebenso wie durch die Instrumentation; außer dem Streichquartett und einem Chor Trompeten und Pauken sind noch zwei Flöten mit Violoncello und 2 Oboen mit Fagott aufgeboten. Noch ist der Gesangschor nicht in der grandiosen Polyphonie dargestellt, wie in den späteren Cantaten, aber die äußerst fein gewählten und gewaltig wirkenden Harmonien sind doch auch schon in lebendiger und selbständiger geführten Stimmen dargestellt, als bei seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgängern auf diesem Gebiet. Hierauf folgt eine Aria con Corale für Sopran und Tenor mit obligater Orgel. Der Tenor singt den Bibelvers: „Ich bin nun achtzig Jahr" (Samuel III, Cap. 19 v. 35 u. 37) und der Sopran nach der stark verkräuselten und colorirten Choralmelodie: „O Gott du frommer Gott" die Gesangbuchstrophe: „Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen." Auch die Arie kann nur als ein ausgeschmücktes Recitativ gelten, bei welchem durch die Wiederholung einer prägnant declamirten Phrase eine schärfere liedmäßige Gliederung erreicht wird. Mit dieser Form der Choral-Arie hat Bach in spätern Werken ganz wunderbare Wirkung erreicht. Die Textworte: „Dein Alter sei wie Deine Jugend" (V. Mose 33, 25 und I. Mose. 21, 22)

*) Ausgabe der Bache-Gesellschaft. Bel. 18. No. 71.

sind zu einer prachtvollen Chorfuge nur mit Orgelbegleitung verarbeitet. Das anschließende Baß-Arioso (Psalm 74, 16. 17.) „Tag und Nacht ist Dein" — mit Flöten und Cello, Oboe, Fagott und Orgel begleitet, ist namentlich im Vordersatz schon sehr breit melodisch entfaltet; der Nachsatz dagegen wieder mehr recitativisch declamirt. Die anschließende Alt-Arie: „Durch mächtige Kraft" wechselt nach französischer Art fast von Tact zu Tact das Tempo; wieder begleitet nur die Orgel; Trompeten und Pauken führen Zwischenspiele aus. Der Alt-Arie folgt ein großartiger Chor: „Du wolleſt dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben" (Ps. 74, 19), der bereits in Auffassung und Ausführung den Meister erkennen läßt. Die letzten Worte des Textes erzeugen ein Begleitungsmotiv das, von Cello und Fagott ausgeführt:



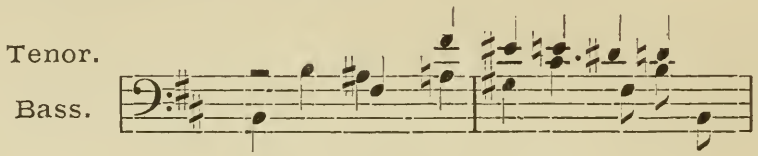
die Situation außerordentlich fein characterisirt und namentlich am Schluß überraschend wirkend verarbeitet ist. Darüber erhebt sich der Chor mit seinem aus einem Herzen hervortreibenden Gesange, das die Bedrängniß durch die Feinde bereits erfahren hat, aber auch voller Zuversicht ist, auf die Hülfe des Herrn. Ganz besonders effectvoll ist der, vom Chor unisono ausgeführte Schluß, zu dem die Instrumente das oben angegebene Motiv in wirksamster Weise verarbeiten. Den Schlußchor „Das neue Regiment" (in C-dur) mit seinem prächtigen Fugensatz: „muß täglich von neuem sich Joseph erfreuen" wirkt nach dem mehr düster gehaltenen vorhergehenden Satze um so gewaltiger. In dieselbe Periode (etwa von 1708—1714) fällt die Trauungscantate „Der Herr gedenket an uns". Als Text liegt ihr Psalm 115, 12. 13 zu Grunde. Sie ist durch eine Sinfonie von 20 Tacten eröffnet, in welcher ein, dem Anfangsmotiv des ersten Chors verwandtes Motiv in durchaus freier und sehr brillanter Weise von Violinen, Viola Orgel und Continuo (Cello und Contrabaß) verarbeitet wird. Der erste Chor „Der Herr gedenket an uns und segnet uns" ist mehr motetten-

haft angelegt. Die Behandlung der Eingangsworte entspricht der Weise einfacher Nachahmung; die Streichinstrumente schließen sich den Singstimmen an. Erst die Worte: „Er segnet das Haus Israel" werden streng fugirt und hier erhält die ganze Ausführung dadurch erhöhten Reiz, daß nunmehr auch die Instrumente sich in eigener Weise an der Fugenarbeit betheiligen. Die erste Durchführung im Chor ist nur vom Continuo begleitet, erst gegen das Ende derselben beginnen die Geigen eine zweite Durchführung, zu welcher die Singstimmen contrapunctiren, um sich erst später der Durchführung anzuschließen; der Alt übernimmt das Thema mit der Viola, später der Sopran mit der zweiten Geige, der Baß mit dem Continuo und der Tenor wieder mit der Viola, und dabei contrapunctiren die Instrumente vielfach abweichend von den Singstimmen. Die Instrumente wurden so unserm Meister allmälig ebenso wie die Singstimmen zu ausdrucksvollen Trägern seiner Ideen; in den Arien treten sie häufig selbst gegen die Solostimme in den Vordergrund, wie beispielsweise gleich in der folgenden Sopran-Arie: „Er segnet die den Herrn fürchten, beide Klein und Große". Die Gesangmelodie ist nur aus Figurenwerk zusammengesetzt, und weit skizzenhafter ausgeführt als die begleitende Violinstimme, die viel einheitlicher sich darstellt. Bedeutsamere Form gewinnt das nachfolgende Duett: „Der Herr segne euch je mehr und mehr", doch unterscheidet es sich wenig von den entsprechenden Werken Schein's oder Ahle's und auch bei Adam Krieger und Johann Krieger begegnen wir ähnlichen. Hochbedeutsam ist der Schlußchor: „Ihr seid die Gesegneten des Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat", besonders die Behandlung des „Amen" zeugt von dem neuen Geist, mit dem Bach diese Formen zu erfüllen begann.

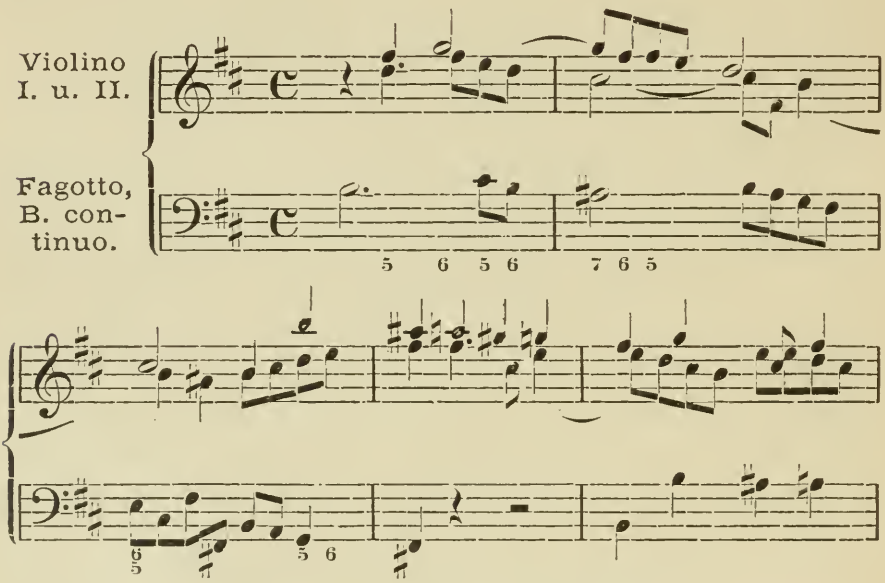
Unter den über Bibeltexte componirten Cantaten ist jedenfalls die über: „Nach dir Herr verlanget mich"*) eine der frühesten. Die Instrumentalbegleitung besteht aus zwei Violinen, Fagotte (in D notirt, die Cantate ist aus Hmoll) und dem Baß continuo und sie nimmt

*) Handschriftlich auf der Königl. Bibliothek in Berlin.

in eigenthümlicher Weise an der Darstellung Theil, ohne indeß eigentlich instrumentale Effecte anzustreben, wie schon in einigen der nächsten. Die Instrumente halten mehr an der vocalen Polyphonie fest, wenn sie auch nicht den Singstimmen sich direct anschließen. Im ersten Chor verarbeitet Bach das chromatische Motiv, dem wir in eigenthümlichen Neu-Gestaltungen noch oft begegnen:



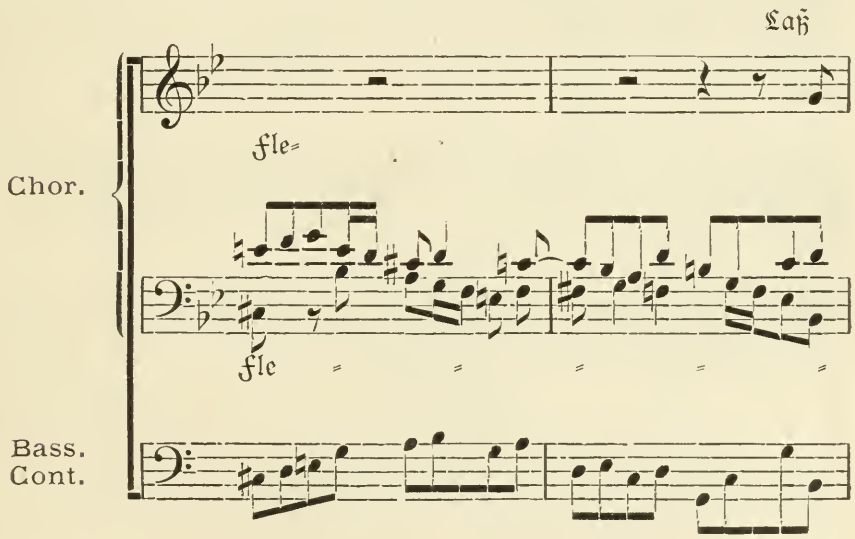
Es wird auch in der kurzen Einleitungs-Sinfonie verwendet, aber mit einigen einleitenden Tacten versehen, die für den weitern Contrapunct bedeutsam werden:



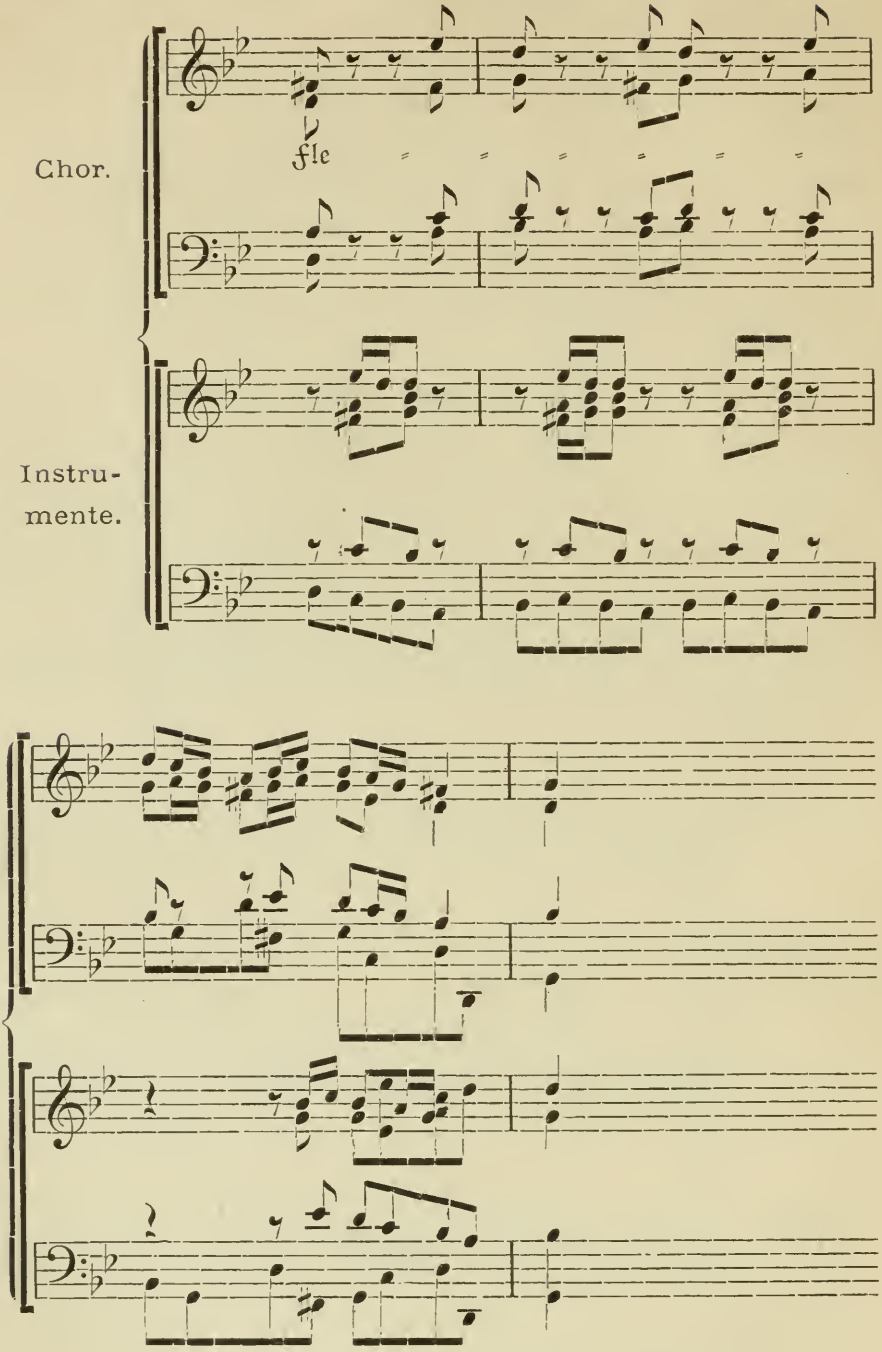
Der Chor nimmt im weiteren Verlauf die Form der französischen Ouvertüre an: dem Adagio folgt ein Allegrosatz: „Ich hoffe auf Dich, laß mich nicht zu Schanden werden" und später: „Daß sich meine Feinde nicht freuen über mich", zu welchem wieder das chromatische Motiv verändert verwendet ist. Die anschließende Sopranarie: „Doch

bin und bleibe ich vergnügt" ist außerordentlich knapp, wie ein, mit reichem Melismenschmuck gesungenes Lied gehalten; es wird durch die, im Einklange geführten Violinen besonders charakterisirt. Nur in einzelnen Zügen zeigt der nachfolgende Chor: „Leite mich in Deiner Wahrheit" des jugendlichen Meisters Geist, und die bereits erreichte Meisterschaft. Das gilt auch von der Arie für Alt, Tenor und Baß mit Fagott- und Continuo-Begleitung: „Cedern müssen von den Winden". Der anschließende Chor: „Meine Augen sehen stets" erinnert an einzelne seiner weltlichen Chöre und der Schlußchor ist ganz im Stil der Giaconne gehalten.

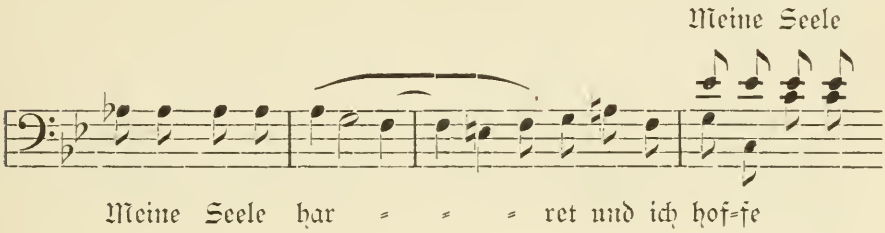
Der Trieb zu individualisiren und zu charakterisiren verleitet unsern jungen Meister schon zu mancherlei Extravaganzen, wie in der Cantate, zu welcher der 130. Psalm: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr" den Text liefert, dem die zweite und fünfte Strophe des Liedes: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" eingefügt sind. In der kurzen Instrumentaleinleitung verarbeiten die concertirend gehaltene Oboe und die ersten Geigen die Themen des in der Weise der Litaney ausgeführten Eingangschors. Die Chorstimmen charakterisiren ernsthaft das „Flehen"



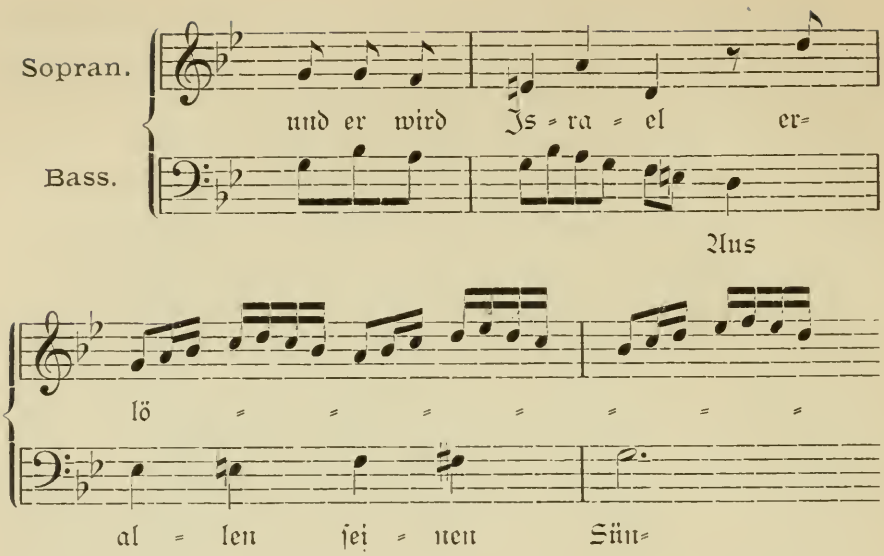
Das dann zu einer noch geschmackloseren Darstellung führt:



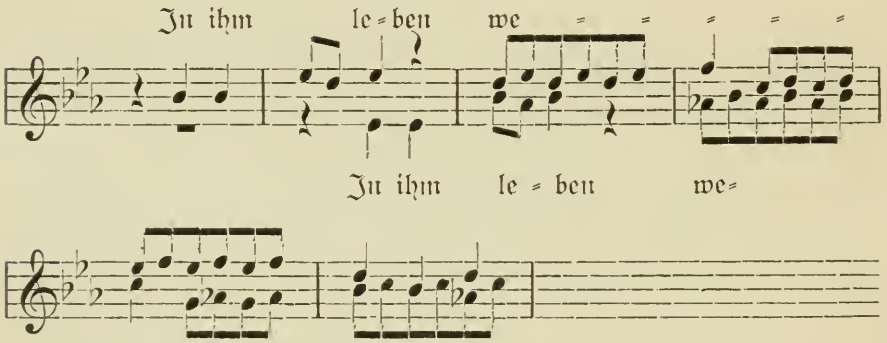
Das kleine Instrumentalmotiv wird dann zu einer, mit obligater Oboe außer dem Continuo begleiteten Baß-Arie: „So du willst, Herr, Sünden zurechnen" verwendet, zu welcher der Sopran mit der Choralstrophe: „Erbarm, dich mein in solcher Last" nach der Melodie: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" hinzutritt und alle Stimmen, die Singstimme wie die Oboe und selbst der Continuo sind so geführt, daß sie die Choralstimmen eindringlich interpretiren und daß wiederum die einzelnen Züge der Gesammtstimmung der Cantate in dem Cantus-firmus ihre Einigung finden. Der nachfolgende Chor: „Ich harre des Herrn" zeigt wieder, wie der Meister allmälig den Weg findet, die Chormassen zu individualisiren; es geschieht dies noch immer mehr äußerlich, indem einzelne Stimmen nach Weise der Litanei aus den Chormassen heraustreten. Das Bestreben, jedes bedeutende Wort zu charakterisiren, verleitet ihn jetzt noch weniger künstlerisch angelegte Themen zu erfinden, wie:



Zur anschließenden Tenor-Arie: „Meine Seele wartet" singt dann der Alt wieder eine Liedstrophe: „Und weil ich dann in meinem Sinn" nach der oben angegebenen Melodie, mit dem Chor: „Israel! Hoffe auf den Herrn!" schließt die Cantate. Die Fuge ist in sofern bemerkenswerth, als in ihr als Gegenthema das in der vorigen Cantate besprochene chromatische Thema wiederkehrt.

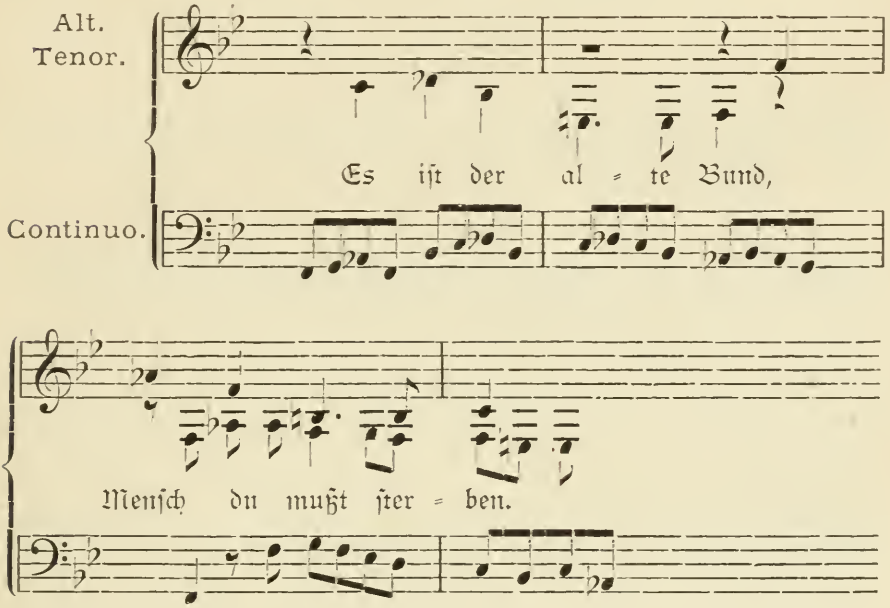


Die bedeutendste Cantate dieser Gattung ist unstreitig die Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“*), die daher auch wol einer etwas späteren Zeit angehört als die beiden vorerwähnten. Hierauf deutet auch die Instrumentation hin; die überaus weiche und stimmungsvolle Einleitung ist für zwei Flöten, zwei Viola da Gamba mit dem Continuo geschrieben und diese Instrumente übernehmen auch weiterhin die Begleitung. Wieder erzeugen die einzelnen Worte und Anschauungen, wie:

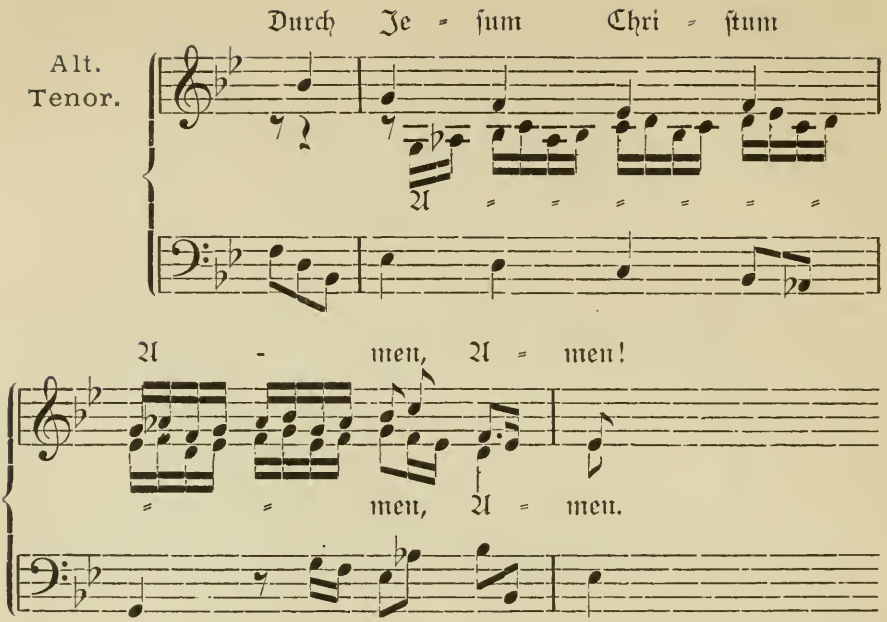


*) Herausgegeben nach der handschriftlichen Partitur auf der Berliner Königl. Bibliothek von A. B. Marx, Kirchen-Musik von Joh. Seb. Bach. Bonn. N. Simrock No. 6.

die Chormotive, die dann in der bereits vielfach angedeuteten Weise verarbeitet werden. Das gilt auch von den folgenden Solo-Sätzen (Tenor) „Ach Herr lehre uns bedenken" und der äußerst charakteristischen Baß-Arie: „Bestelle dein Haus". Den Gipfelpunkt des Werks bildet der anschließende Chor: „Es ist der alte Bund, Mensch du mußt sterben" mit seinem erschütternden Thema:



das nur von Alt, Tenor und Baß durchgeführt wird, während später der Sopran mit glühender Inbrunst bittet: „Ja ja, Herr Jesu, komm". Aus demselben gläubig-freudigen Herzen heraus ist dann auch das Alt-Solo: „In deine Hände befehl ich meinen Geist" gesungen; vor allem auch das anschließende Baß-Solo: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein", zu welchem der Alt zu wunderbarer Wirkung die Weise des „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin" anstimmt. Meisterlich in Anlage und Ausführung ist dann auch der Schlußchor: „Glorie, Lob und Ehr und Herrlichkeit", in welchem die todesfreudige Grabstimmung tief ergreifenden Ausdruck gewinnt, ganz besonders in dem Thema der Schlußfuge:

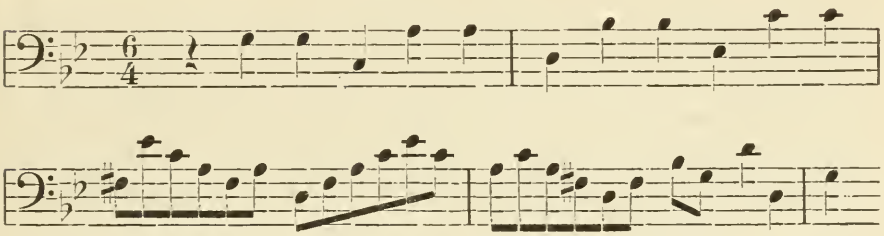


Die unserm Meister zugeschriebene Cantate: „Uns ist ein Kind geboren"*), ist so unbedeutend, daß man sie wol unzweifelhaft als untergeschoben betrachten darf. Das Orchester besteht aus zwei Flöten, zwei Oboen, Streichinstrumenten und dem Continuo; weder die Instrumentaleinleitung, noch die beiden Chöre: „Uns ist ein Kind geboren" und „Ich will den Namen Gottes loben" zeigen in Bildung der Motive und in ihrer Verarbeitung den Ernst, mit dem unser Meister schon auf dieser Stufe den Textinhalt zu erfassen sucht. Die Motive declamiren oberflächlich und ihre Verarbeitung ist äußerst schablonenhaft. Die Arien: „Dein Geburtstag ist erschienen" und „Jesu, dir sei Dank" zeigen eine gewisse Glätte, die mit Bachs Tiefe nicht zu vereinigen ist. Den Schluß bildet eine Bearbeitung des Chorals: „Wir Christenleut" zu dem Text: „Alleluja, gelobt sei Gott", die selbst für den Knaben Bach zu leichtfertig wäre. Der Choral wird vom Chor einfach harmonisirt vorgetragen und die unisono vereinten Flöten und Oboen und Streichinstrumente führen dazu eine überaus dürftige

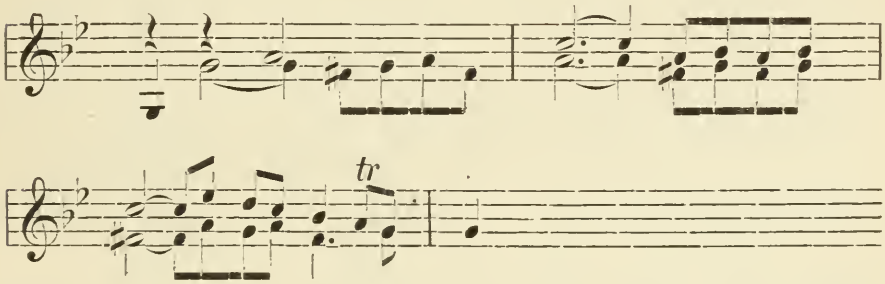
*) Handschriftlich auf der Berliner Königl. Bibliothek.

Figuration aus, zu der die Viola einen seltsamen Contrapunkt hinzubringt.

Dagegen gehört wieder die Cantate: „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" *) zu den bedeutendsten des Meisters. Das Orchester bilden zwei Flöten, vier Violen, Fagott, Violoncell und Continuo. Die Sinfonie steht ideell im innigsten Zusammenhange mit dem ersten Baßrecitativ insofern, als ihre beiden Motive gewissermaßen durch die beiden Antithesen des Textes erzeugt werden. Das erste Motiv, von Violen und Fagotten eingeführt:



entspricht seinem Inhalt nach augenscheinlich den oben erwähnten Eingangsworten, das zweite, von Violen und Flöten eingeführte;

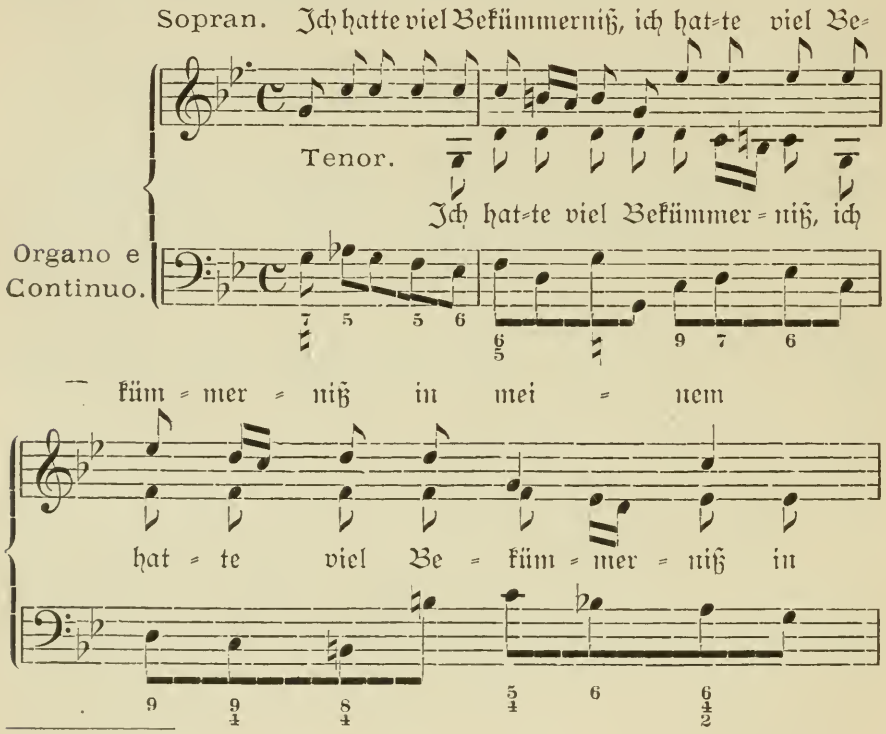


den Worten: „Also soll das Wort, das aus meinem Munde gehet, auch sein". Der Chor betheiligt sich nur in der Weise der Litanei; Baß und Tenor wechseln ab in dem recitativischen Vortrag des Textes und der Chor verwebt damit einzelne Theile der Litanei. Diesem Satze folgt dann eine Sopran-Arie: „Mein Seelenschatz ist Gottes Wort",

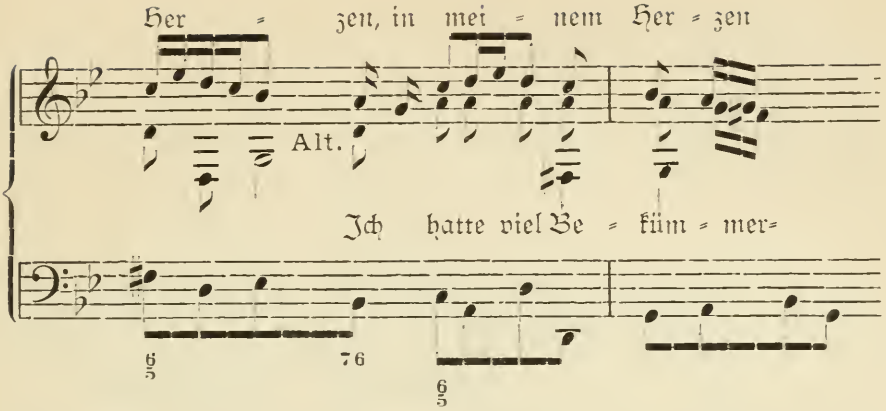
*) B. G. Bd. II, 18.

die mit zu den bedeutendsten des Meisters gehört. Mit dem Choral: „Ich bitt, o Herr, aus Herzensgrund" schließt die Cantate.

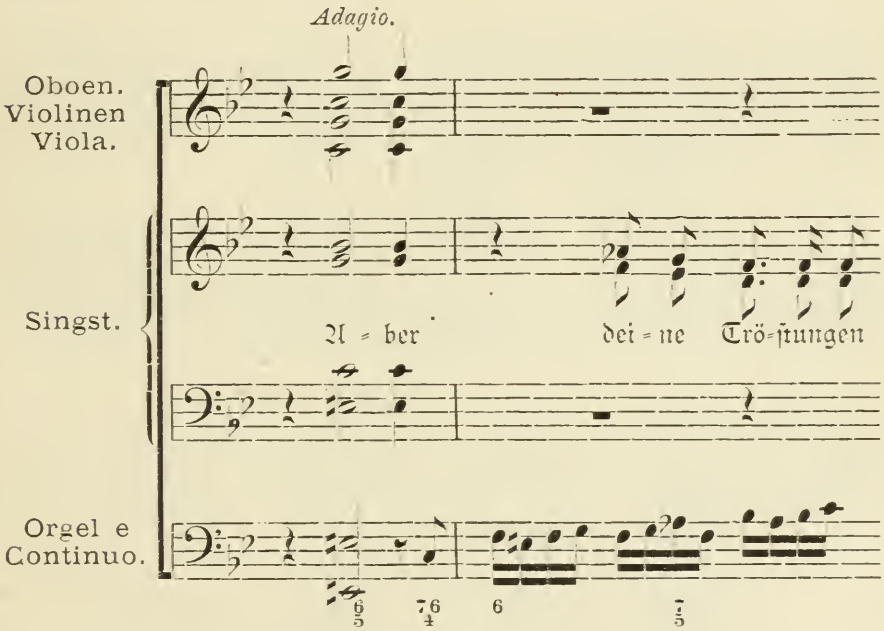
Bereits 1714, am dritten Sonntage nach Trinitatis, führte der Meister eine Cantate auf, welche einen ersten Höhepunkt in seiner schöpferischen Thätigkeit auf diesem Gebiete bezeichnet; es ist die bekannte Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß"*) Bei der Einleitungssinfonie tritt zum Chor der Streichinstrumente eine Oboe hinzu, die sich mit der ersten Geige zu einem äußerst reizvoll imitirenden Wechselspiel verbindet, während die untern Stimmen vorwiegend nur begleiten. Für den anschließenden Chor bildet die Oboe dann die Oberstimme der Streichinstrumente. Dieser gewinnt zunächst schon dadurch erhöhte Bedeutung, daß seine Themen nicht mehr so streng formalistisch declamirt, sondern zugleich selbständiger gesanglich entwickelt sind, als bisher. Beim ersten ist die Sprachmelodie noch vorwiegend beachtet:



*) A. d. B. G. Bd. V, 1. No. 21.

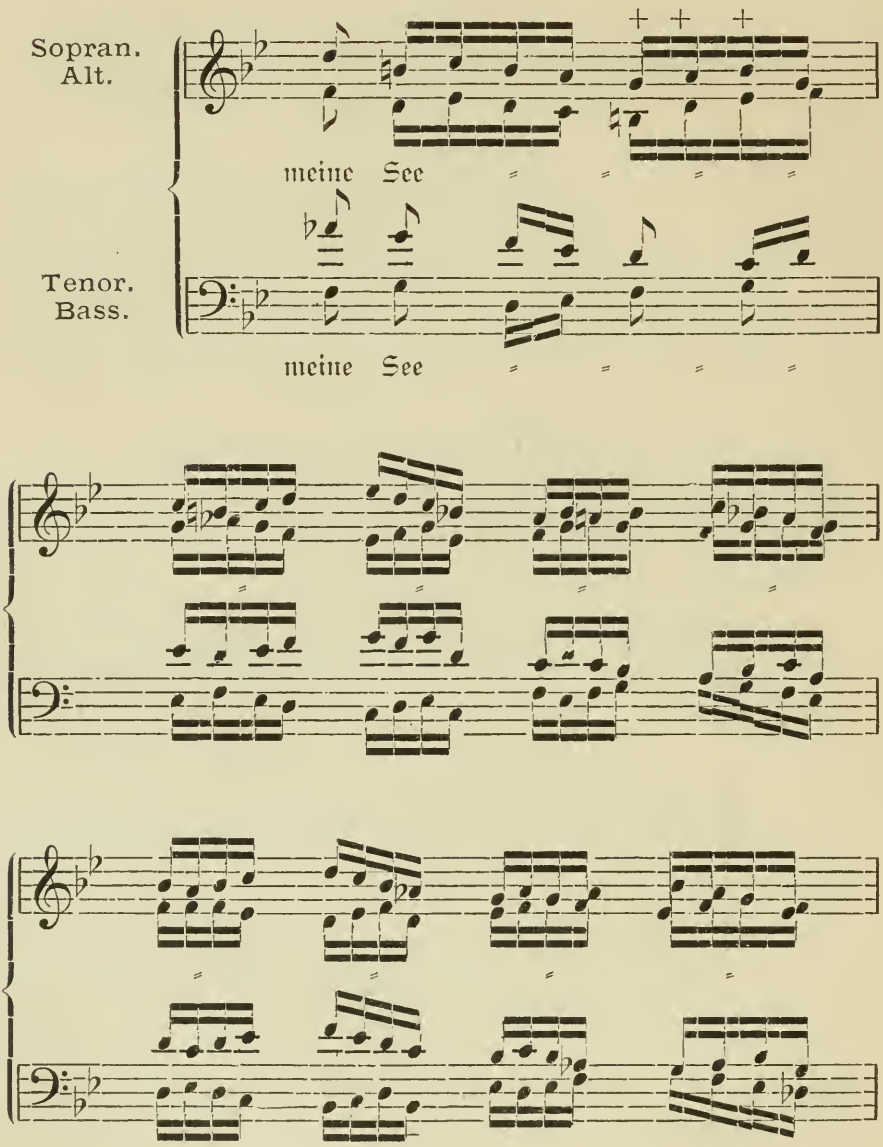


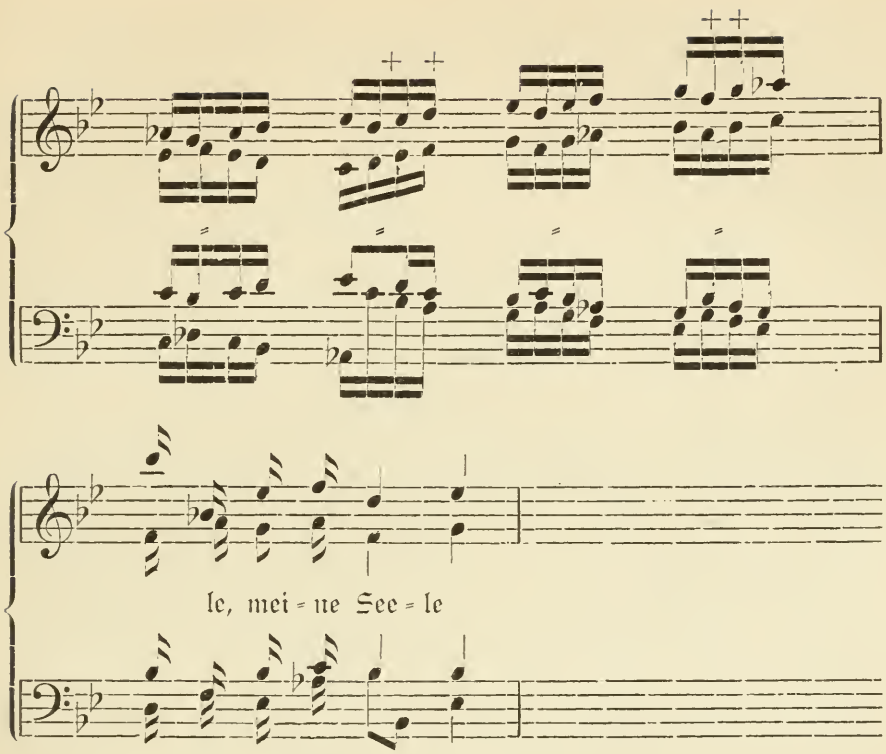
allein schon gegen den Schluß hin erscheint die ganze Führung mehr innerlich bewegt und erregt und die, in den wenigen oben verzeichneten Takten ersichtlich drängender und überzeugender werdende weitere Verarbeitung gestaltet sich immer ausdrucksvoller und inhaltreicher. Die herben Dissonanzen charakterisiren die „Bekümmerniß" ganz unübertrefflich. Der mit:



eingeleitete zweite Theil dieses Chors erhebt sich bereits zu einer Gewalt des Ausdrucks, wie keiner der vorerwähnten Sätze. Das Wort

„Seele" ſtattet Bach mit einem jener choriſch dargeſtellten Inſtrumentalaffecte aus, nach welchen ſeine Vorgänger vergeblich ſuchten und durch deren weitere Pflege er dazu gelangte, auch der Inſtrumentalmuſik einen individuellern Inhalt aufzunöthigen:

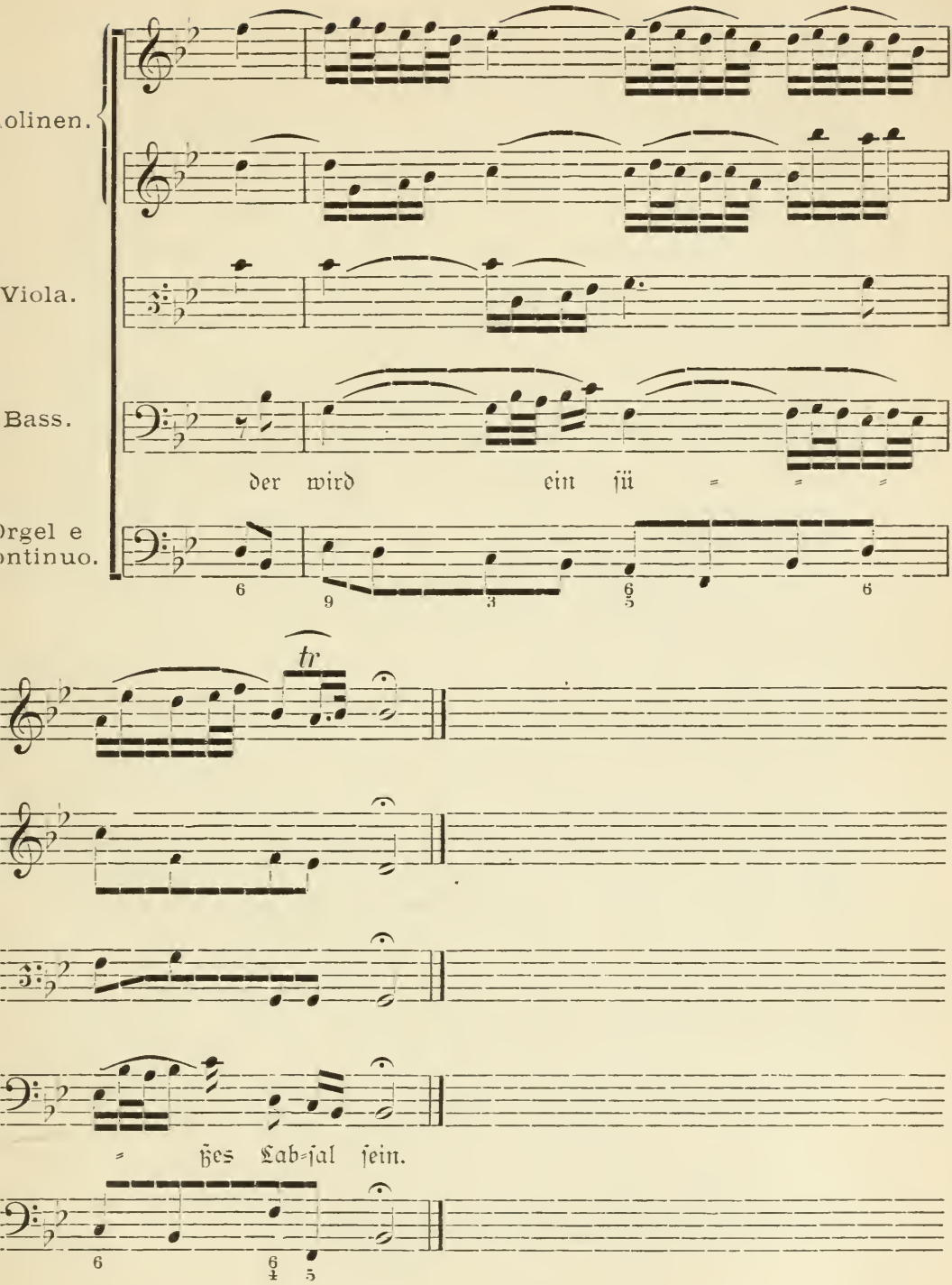




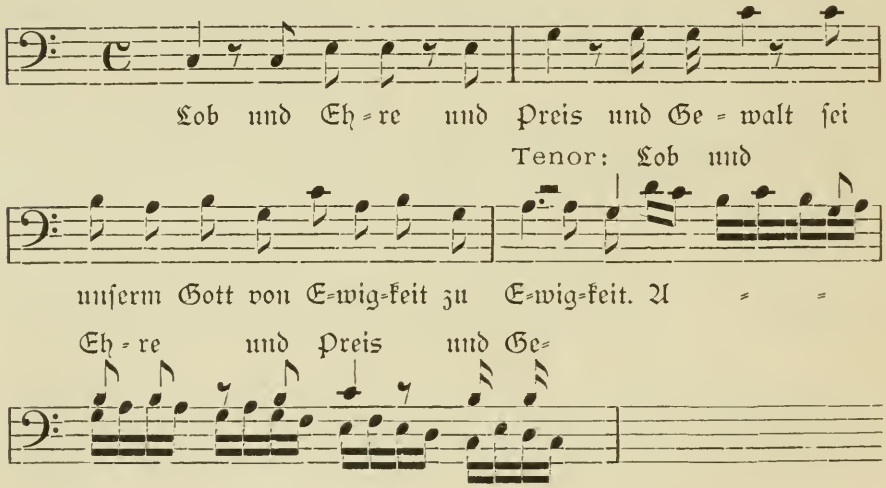
Das gewaltigſte harmoniſche Material in ſelbſtändig durchaus geführte Stimmen aufzulöſen, das erſcheint als des Meiſters eigenſte Aufgabe, und mit welcher Energie er dieſe erfaßte, das zeigt die oben angeführte Stelle. Die einzelnen Stimmen folgen ſo ihrem melodiſchen Drange und Zuge, daß Bach dabei bereits zu harmoniſchen Gebilden gelangt, die als ſolche betrachtet, wie Verſündigungen gegen die harmoniſche Fortſchreitung erſcheinen und nur durch die Stimmführung ihre glänzende Rechtfertigung finden. Die darauf folgende Arie für Sopran mit Oboe, Orgel und Continuo: „Seufzer, Thränen, Kummer, Noth“ gehört zu den ſchönſten, die der Meiſter ſchuf. Sie iſt nicht nur ganz treu declamirt, daß jedes Wort nach ſeiner logiſchen Bedeutung verwerthet erſcheint, ſondern zugleich auch ſo ſelbſtändig geſungen, daß der ganze Gefühlsinhalt in ſchön geſtalteter Form in die Erſcheinung tritt; und was etwa die geſungene Melodie noch unausgeſprochen läßt, das enthüllt in höchſter

Vollständigkeit die Oboe, deren wunderbar ergreifendes Vorspiel auch als Nachspiel gilt. Auf ganz gleicher Höhe steht das anschließende Recitativ, bei welchem schon Bachs Meisterschaft in Interpretation der einzelnen Worte in hellstem Lichte erscheint. Bedeutender noch ist die anschließende Tenor-Arie: „Bäche von gesalzenen Zähren", die vom Streichquartett, Fagott, Orgel und Continuo begleitet ist. Wiederum erzeugt das Eingangswort das Motiv, welches von der Singstimme und den Streichinstrumenten zu einem mächtig ergreifenden Satze verwerthet wird. Auch der neuen Anschauung: „Sturm und Wellen mich verfehren" giebt Bach in einem kurzen Allegrosatz Ausdruck; zu den folgenden Worten: „und das trübsalvolle Meer will mir Geist und Leben schwächen" verarbeitet er dann wieder in durchaus neuer Weise gegen das erste Motiv. Der anschließende Chor: „Was betrübst du dich, meine Seele"? bildet den würdigen Schluß dieses ersten Theils. Wunderbar ergreifend wirkt das: „Harre auf Gott"; feinsinnig führt der Meister dabei die Oboe in einem Ritornell über den ruhenden Streichinstrumenten nach „oben". An der Fugenarbeit über das Thema: „Daß er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist", nehmen die Instrumente in derselben Weise wieder selbständig Theil, wie früher gezeigt wurde.

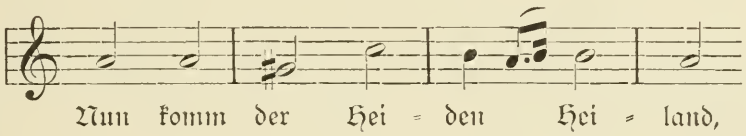
Der zweite Theil beginnt mit einem, in jener Zeit äußerst beliebten Zwiegespräch der Seele mit Jesu. Der Sopran frägt: „Ach Jesu, meine Ruhe, mein Licht, wo bleibst du"? und der Baß antwortet: „O Seele sieh, ich bin bei dir" und außerordentlich fein weiß Bach beide Stimmungen zu charakterisiren. Niemals sind wol die Verzierungen treffender zur näheren Erläuterung einzelner Worte angewendet worden, wie hier beim Schluß:


olinen.
Viola.
Bass.
rgel e
ntinuo.
der wird ein ſüß
tr
ßes Lab-ſal ſein.

Das anschließende Duett setzt dies Zwiegespräch fort, es erhebt sich oft zu fast dramatischer Lebendigkeit. Ganz besonders ergreifend ist der Mittelsatz in $^3/_8$ Takt; die Energie, mit welcher die beiden Stimmen melodisch entfaltet sind, führt wieder zu überraschend kühnen harmonischen Combinationen. Der nachfolgende Chor bringt eine kunstvolle Figuration über die Choralmelodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten". Bei der ersten Strophe: „Was helfen uns die schweren Sorgen"? sind nur die Singstimmen betheiligt; der Tenor führt den Cantus firmus und die andern Stimmen bringen das Figurationsthema in gerader oder in Gegenbewegung. Bei der zweiten Strophe: „Denk' nicht in deiner Drangsalshitze" betheiligen sich auch die Streichinstrumente, unterstützt von Posaunen an der Figuration, während der Sopran im Einklang mit der Oboe, ersten Geige und Discant-Posaune die Melodie führen. Die nachfolgende Tenor-Arie: „Erfreue die Seele" erreicht nicht die Bedeutung der andern Nummern. Erst später wußte der Meister dieser Stimmung in der bekannten Arie: „Mein gläubiges Herze frohlocke, sing', scherze" den entsprechenden Ausdruck zu geben. Zum Schlußchor: „Das Lämmlein, das erwürget ist" treten drei Trompeten und Pauken zu wahrhaft glänzender imposanter Wirkung hinzu, noch selbständiger geführt, wie in der ersten Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen!" Das Fugenthema



ist mehr naturalistisch wahr als inhaltreich, aber schon durch den Contrapunkt des „Amen" wird es reicher und wirkungsvoller und Trompeten und Streichinstrumente entfalten ihre weitschallendsten Mittel, um diese Schlußnummer zur imponirendsten des ganzen Werks zu machen. In demselben Jahre (1714) entstand die Cantate: „Nun komm' der Heiden Heiland" *) (die erste dieses Namens), die nicht ganz auf gleicher Höhe mit der vorhergehenden steht, wenn sie auch überall den heiligen Ernst zeigt, mit dem Bach seine Aufgabe erfaßt. Sie ist ein neuer Beweis dafür, wie eifrig er bemüht ist, alle Formen mit dem neuen Geist zu erfüllen. Die erste Nummer ist eine Ouvertüre für Orchester und Chor. Bach hat die französische Ouvertürenform einfach adoptirt, er gesellt ihr nur den Chor zu. Zum langsamen Anfangssatz singen die vier Stimmen nach einander die erste Zeile der Choralmelodie mit der charakteristischen Verwandlung des g in gis:

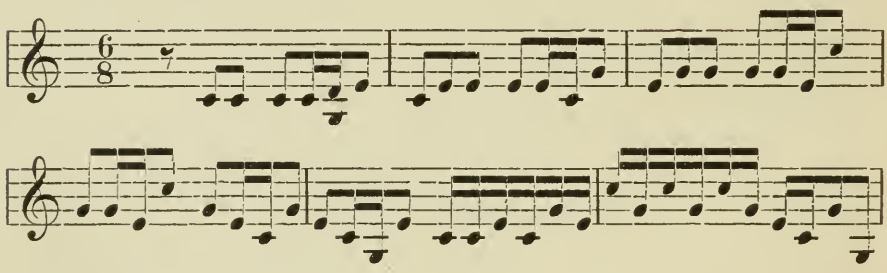


während die Streichinstrumente (der Baß durch Fagott verstärkt) contrapunktiren; erst am Schluß nehmen die vier Singstimmen die zweite Zeile: „der Jungfrauen Kind erkannt" auf; die dritte Zeile wird dann zum bewegteren Mittelsatz (3/4-Takt) verwendet, der fugirt ziemlich weit ausgesponnen ist, und zur letzten Zeile wird dann der erste langsame Satz theilweis wieder verwendet. So erweist sich Bach unablässig bemüht nicht nur die Instrumente, sondern die für sie speciell gewonnenen Formen „in den Dienst dessen zu stellen, der sie geschaffen." Die folgende Strophe ist zu einem Recitativ für Tenor verwendet, das in ein Arioso ausgeht, nur mit Orgel und Continuo begleitet. Die nunmehr folgende Tenor-Arie: „Komm Jesu, komm zu deiner Kirche" gehört zu den fest gefügtesten und künstlich gegliedertsten unsers Meisters. Sie zeigt weniger feine Detailmalereien wie andere, aber sie tönt die

*) A. d. B. G. Bd. XVI No. 61.

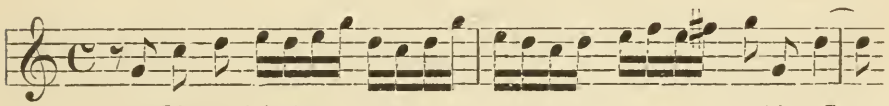
Grundstimmung mit einer Treue aus, wie nur die bedeutendsten späteren Arien, und die obligat daneben hergehende, von Violinen und Violen unisono ausgeführte Instrumentalstimme malt diese Stimmung nicht nur weiter aus, sondern giebt dem Ausdruck auch erhöhten Reiz. Jetzt folgt eines jener taktmäßigen Recitative, die man so recht als des Meisters Schöpfung bezeichnen kann, mit denen er namentlich in der großen Matthäus-Passion so wunderbare Wirkung erreichte. Das: „Siehe sieh!" ist weich und klangvoll declamirt, wie die Reden des Herrn in der Passion. Dagegen macht das anschließende Sopran-Solo einen weniger einheitlichen Eindruck; die einzelnen Phrasen sind poetisch und wahr erfunden, aber nicht zur Gesammteinheit gefestigt. Zum Schluß wird die letzte Hälfte der Melodie: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" vom Chor (mit Unterstützung der Instrumente) figurirt.

Unter den acht Cantaten, die Bach im folgenden Jahre nach Texten von Salomo Franck componirte, ragt namentlich eine: „Der Himmel lacht, die Erde jubiliret" durch ihre gewaltige Größe hervor, die andere: „Himmelskönig, sei willkommen" durch ihre entzückende Lieblichkeit. Die erstere, eine Ostercantate, beginnt mit einer von drei Trompeten und Pauken, vier Oboen mit Fagott, zwei Violinen, zwei Violen, Violoncell und Continuo*) ausgeführten wirksamen Intrata, hier Sonata genannt, die direct aus dem Meßcultus der katholischen Kirche entlehnt ist, bei welchem der sogenannte Introitus nicht selten in dieser Weise instrumental ausgeführt wird. Das einfachste Trompeten-fanfaren-Thema:



*) A. d. B. G. Bd. VII No. 31. Die erste Bearbeitung scheint von der noch erhaltenen, nur in der Zahl der Stimmen verschieden gewesen zu sein.

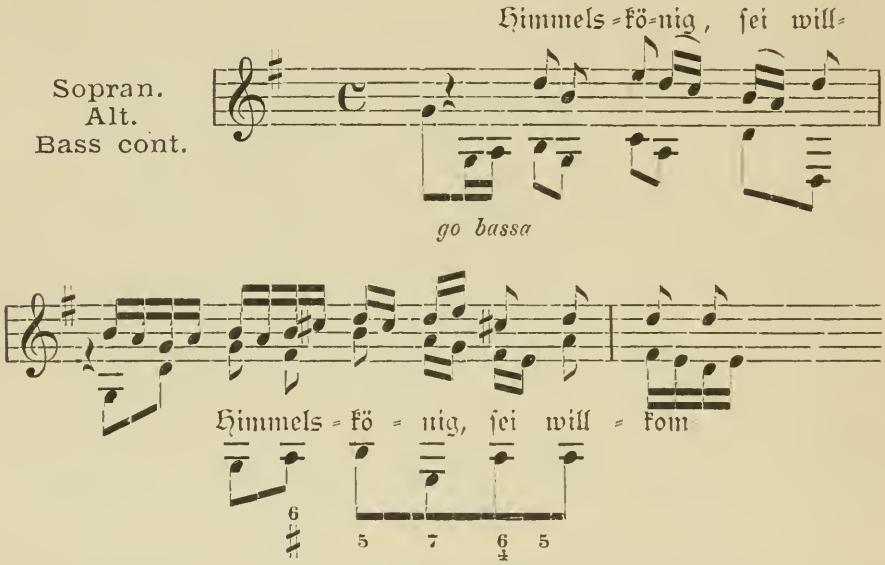
wird anfangs von allen Instrumenten unisono aufgenommen und dann in den mannichfaltigsten Umgestaltungen weiter geführt. Die drei verschiedenen Chöre sind fest zusammengehalten und zu glänzendster Wirkung gegen einander gestellt, bis sie am Schluß wieder im Unisono sich zusammen finden. Der anschließende Chor: „Der Himmel lacht", fünfstimmig mit Orchesterbegleitung, hat zum Hauptmotiv die vocale Darstellung jener Fanfare:



es wird zu einem mächtigen Fugensatze entwickelt, bei dem die Streichinstrumente und Oboen meist nur unterstützend, die Trompeten und Pauken aber äußerst wirkungsvoll gliedernd eintreten. Wie gleich die erste Einführung des Themas, so wird jede neue Durchführung durch die Mitwirkung der Trompeten und Pauken eindringlicher gemacht, eben so die einzelnen Abschlüsse. Dieser Chor zeigt wieder die Form der französischen Ouvertüre. Die Textworte: „Der sich das Grab" sind als Adagio behandelt, dem dann das Allegro: „Der Heiligste kann nicht verwesen" folgt. Mit der instrumentalen Verarbeitung des ersten Chorthemas schließt dieser Satz. Das Ungeschick des Dichters veranlaßt den Componisten, jetzt drei Arien mit Recitativen zu schreiben. Das erste Recitativ: „Erwünschter Tag" vermochte dieser nur durch reiche Melismatik und häufigen Tempowechsel reizvoller zu machen, die anschließende Arie durch die pikante Cellobegleitung. Bedeutsamer ist die zweite Arie für Tenor: „Adam muß in uns verwesen", doch auch bei ihr ist die Begleitung durch die Streichinstrumente das Anziehendere, während bei der dritten (für Sopran): „Letzte Stunde brich herein", Singstimmen und Oboe wetteifern in innig wahrer und warmer Darstellung der Grundstimmung. Als Schluß folgt dann eine jener Choralbearbeitungen, in denen der Meister jetzt schon unnachahmlich ist. Die Oboen, zweiten Geigen, Violen mit dem Continuo schließen sich den Singstimmen an, während die

erste Geige mit der Trompete im Einklang ein Triumphlied der, zu ihrem Vater eilenden Seele ertönen lassen.

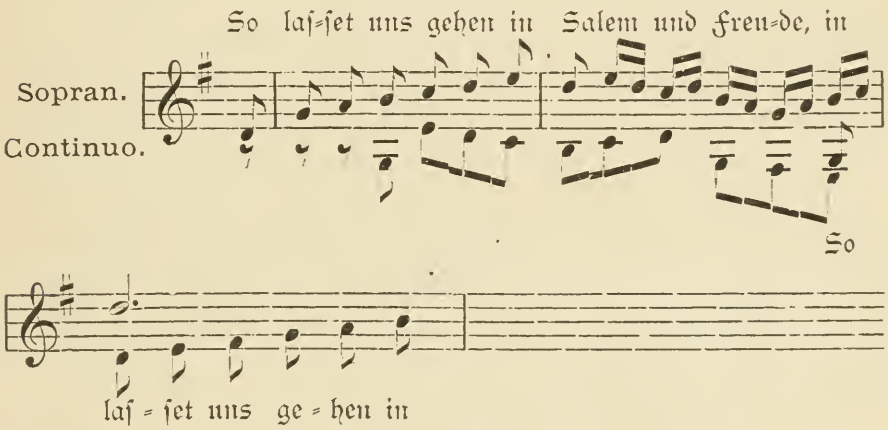
Wie die Einleitungs-Sonata zu dieser Cantate ein gewaltiger Triumph-Gesang im höhern Stil, so ist die zur Cantate: „Himmelskönig, sei willkommen“*) ein Jubellied von seltener Anmuth; eine Solo-flöte, eng geeint mit einer Solo-Geige, und die mit der Geige verbundene Oboe führen ein wunderbar belebtes imitatorisches Wechselspiel aus über den, durch den Streicherchor pizzicato leicht und durchsichtig angegebenen Accorden, bis diese in den letzten Tacten des Vorspiels gleichfalls das Hauptmotiv mit darstellen helfen. Der erste Chor: „Himmelskönig sei willkommen“ zeigt bereits jene herzgewinnende Innigkeit, aus welcher später das Weihnachtsoratorium unseres Meisters empor treibt. Auch das erste Motiv:



ist wieder ebenso fein declamirt, wie zugleich tief empfunden gesungen; nicht minder wahr sind die Worte: „Du hast uns das Herz genommen, Himmelskönig, sei willkommen“ behandelt. Der ganze Chor hat sehr bezeichnend die Form der Da capo-Arie, welche für den durchaus

*) Partitur handschriftlich auf der Königl. Bibliothek in Berlin.

subjektiv zugespitzten Ausdruck unstreitig als die passendste erscheint. Das Ungeschick des Textdichters läßt nun wieder drei Arien aufeinander folgen, die zudem auch wenig Innerlichkeit, dagegen viel Geschmacklosigkeit zeigen. Der Meister vermochte daher den, an sich wenig reizvollen Melodien dieser Arien hauptsächlich wieder nur durch die begleitenden Solo-Instrumente größeren Reiz zu verleihen. Der Baß-Arie: „Starkes Lieben" giebt er eine von den Violinen ausgeführte und von Violen und dem Continuo begleitete, selbständige Instrumentalstimme zu; der Alt-Arie: „Leget euch den Heiland unter" ein Flöten- und der Tenor-Arie: „Jesus, laß durch Wohl und Weh" ein Cello-Solo. Dagegen zeigt der nachfolgende Chor des Meisters Größe in der Behandlung der Formen des künstlichen Contrapunkts bereits im hellsten Licht. Er ist eine jener Choralfigurationen, mit denen er so wunderbar künstlerische Wirkung zu erzielen verstand, und deren Bedeutung wir noch später würdigen. Der Schlußchor ist, seinem Inhalt entsprechend, fast wie eine Gigue gehalten, über das Motiv:



Auch dieser Chor hat die Form der Da Capo-Arie, welche auch der Form der Gigue entspricht. Bei den anderen oben angeführten Cantaten mit Texten von Franck wird der Chor mit einer Ausnahme nur zur Ausführung des Chorals herbeigezogen, man könnte sie deshalb im Grunde als Solo-Cantaten bezeichnen. Nur einzelne Texte vermochten unsern Meister tiefer anzuregen; die meisten sind von ihm

in der einfachsten Weise seiner Zeit behandelt. Die Cantate: „Barmherziges Herze“ *) zeichnet sich durch das Trio: „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ am Anfange und durch den Choral am Schlusse aus. Das Trio ist ein figurirter Choral, der Sopran führt die Melodie: „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“, und Mezzo-Sopran und Tenor contrapunktiren ihn in Form eines Duetts. Bei dem vierstimmig vom Chor ausgeführten Choral am Schluß der Cantate erlangt auch die Instrumentalbegleitung höhere Bedeutung in der selbständig geführten Violinstimme. Einer anderen: „Bereitet die Wege“, fehlt auch der Schlußchoral; sie ist aber an sich werthvoller als die vorhergehende. Die erste Arie für Sopran: „Bereitet die Wege“ ist charakteristisch und formvollendet und die neben dem Streichquartett als Begleitung hinzugezogene Oboe erhöht ihre eindringliche Wirkung ganz bedeutend. Einem Tenor-Recitativ folgt dann eine Baß-Arie und dieser Recitativ und Arie für Alt, letztere mit Violin-Solo. Bei einer anderen: „Mein Gott, wie lange, ach wie lange?“ wird auch das Fagott als Soloinstrument eingeführt. Das Recitativ: „Mein Gott wie lange?“ singt der Sopran in Begleitung der Streichinstrumente; darauf folgt ein Duett für Alt und Tenor: „Du mußt glauben, du mußt hoffen“, zu welchem das Fagott eine selbständige Begleitung ausführt. Die durch das Baß-Recitativ: „So sei, o Seele, sei zufrieden“ eingeleitete Sopran-Arie: „Wirf mein Herze, wirf dich nach“ wird wieder mit dem Streichquartett begleitet. Die Choralstrophe: „Ob sich's anließ, als wollt' er nicht“ geht nach der Melodie: „Es ist das Heil uns kommen her“. Auch die Cantate: „Nur jedem das Seine“ steht nicht höher wie die vorher erwähnten. Die beiden bedeutendsten unter diesen Solo-Cantaten sind unstreitig: „Tritt auf die Glaubensbahn“ und: „Komm du süße Todesstunde“. Jener fehlt gleichfalls der Schlußchoral. Eine sehr ausgeführte Sinfonie (Adagio und Allegro) für Flöten, Oboen und Streichinstrumente bereitet auf die erste Arie: „Tritt auf die Glaubensbahn“ für Baß mit obligater Oboe vor. Schon diese Arie

*) Veröffentlicht von J. P. Schmidt in der angeführten Sammlung: Kirchengesänge (Berlin, Trautwein) No. 3.

ist mit weit größerer Sorgfalt durchgeführt, als die Arien der anderen. Der Meister ist mit Ernst und Eifer bemüht, wieder die bedeutendsten Worte charakteristisch auszuschmücken, ohne die Gesammtdarstellung der Grundstimmung nur einen Moment aus den Augen zu verlieren, und das ist ihm in dieser Arie wieder vortrefflich gelungen. Das gilt selbst noch von dem anschließenden Baß-Recitativ: „Der Heiland ist gesetzt", und vor allem von der nun folgenden Sopran-Arie: „Stein, der über alle Schätze", die wieder einen ganz besondern Reiz durch die obligat geführte Flöte und Viola d'amour gewinnt. Ein Duett von Sopran und Baß macht den Schluß. Die andere Cantate: „Komm du süße Todesstunde" beginnt mit einer Sopran-Arie, zu welcher der zweite Sopran die Choralstrophe: „Wenn ich einmal soll scheiden" nach der Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden" ausführt. Das anschließende Recitativ und die Arie: „Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfangen", sind weniger bedeutend. Der ihnen zu Grunde liegenden Stimmung hat Bach früher und später viel überzeugenderen Ausdruck gegeben. Charakteristisch ist das folgende Alt-Recitativ. Wahr im Ausdruck, wenn auch nicht eigenthümlich, ist auch folgender Chor: „Wenn es meines Gottes Wille", und der Schlußchoral: „Der Leib zwar in der Erden" nach der Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden" erhält einen besonderen Schmuck wieder durch die concertirend geführte Flöte.

Francks Texte gaben unserem Meister nicht die rechte Anregung; dieser versenkt sich gern in die angewandten dichterischen Bilder; aber die ihm hier gebotenen waren doch meist zu geschmacklos und unpoetisch. In der Cantate: „Tritt auf die Glaubensbahn" heißt es in dem Recitativ:

„Der Heiland ist gesetzt
In Israel zum Fall und Auferstehen,
Der edle Stein ist sonder Schuld, wenn sich
Die böse Welt so hart an ihm verletzt."

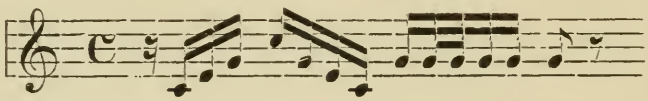
und daran anschließend beginnt die Arie:

Stein, der über alle Schätze,
Hilf daß ich zu jederzeit,
Durch den Glauben auf dich setze
Meinen Grund und Seligkeit.

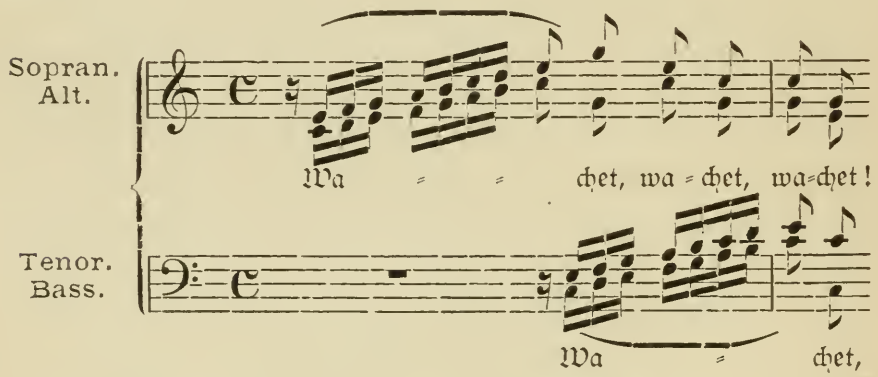
In der Cantate: „Ach, ich sehe jetzt" heißt es wörtlich:

„Mein Jesu, laß mich nicht
Zur Hochzeit unbekleidet kommen."

Wo unser Meister nur irgendwie durch den Text sich angeregt fühlt, da folgt er diesem auch in seine kleinsten Theile, wie in der Cantate: „Wachet, betet, seid bereit"*), die aus dem folgenden Jahr 1715 stammt, und die zu den bedeutendsten aus dieser ganzen Periode gehört. Sie ist eine der jetzt noch verhältnißmäßig wenigen, in denen das Vocale wenigstens dieselbe Bedeutung gewinnt, wie das Instrumentale. Die Einleitung ist in ähnlicher Weise in der Form der Intrata gehalten, wie bei der Cantate: „Der Himmel lacht", nicht so glänzend wie diese, aber dafür wärmer und inniger. Eine Trompete erhebt den Weckruf, wie der Wächter auf der Zinne,

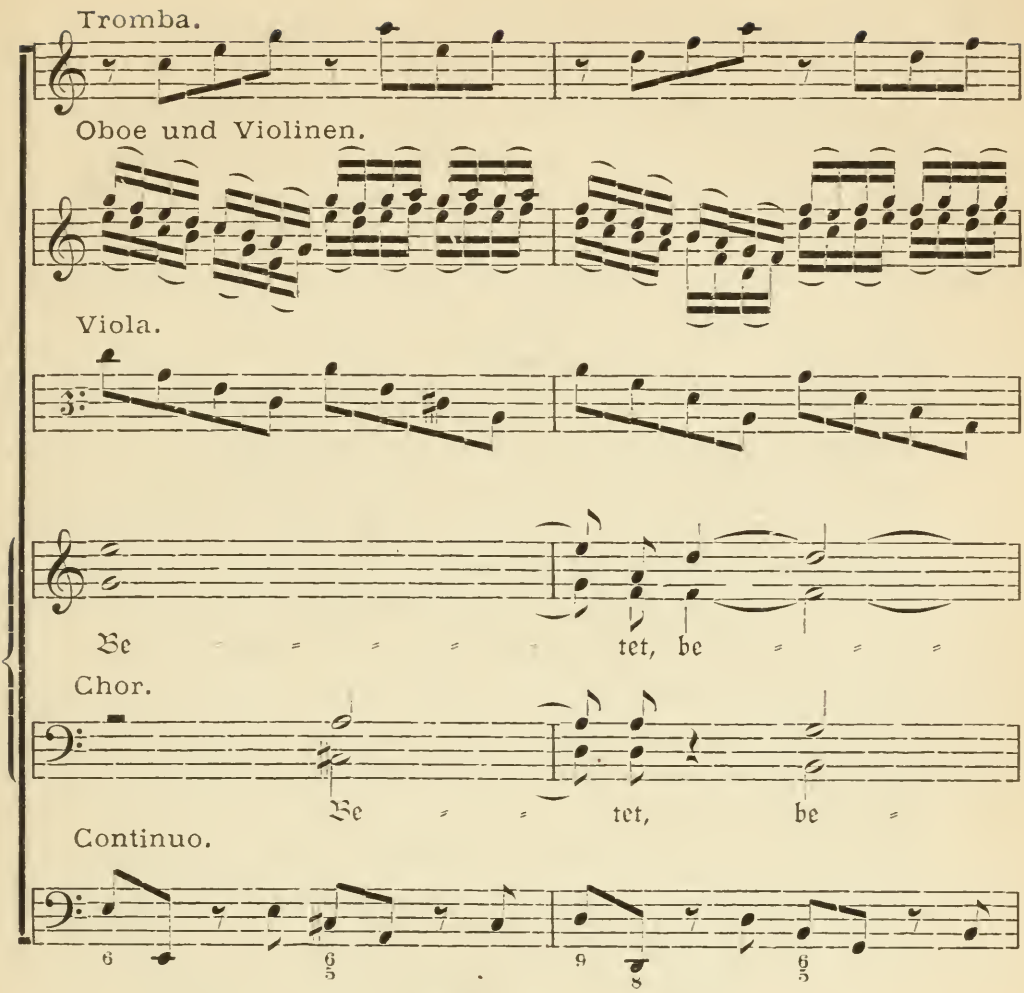


den die Streichinstrumente in eigener Weise paraphrasirend begleiten. Das erste Chormotiv verdankt derselben Anschauung seine besondere Gestalt:

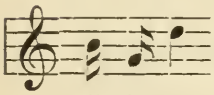


zu diesem bildet das: „Betet!" einen prachtvollen Gegensatz:

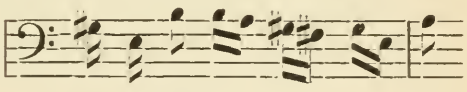
*) A. d. B. G. Bd. XVI No. 70.



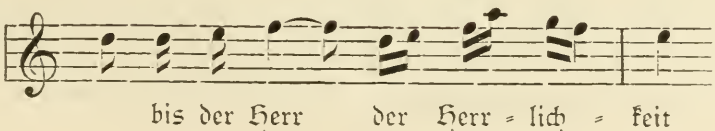
Zu dieſen beiden Motiven treten dann noch das dritte:



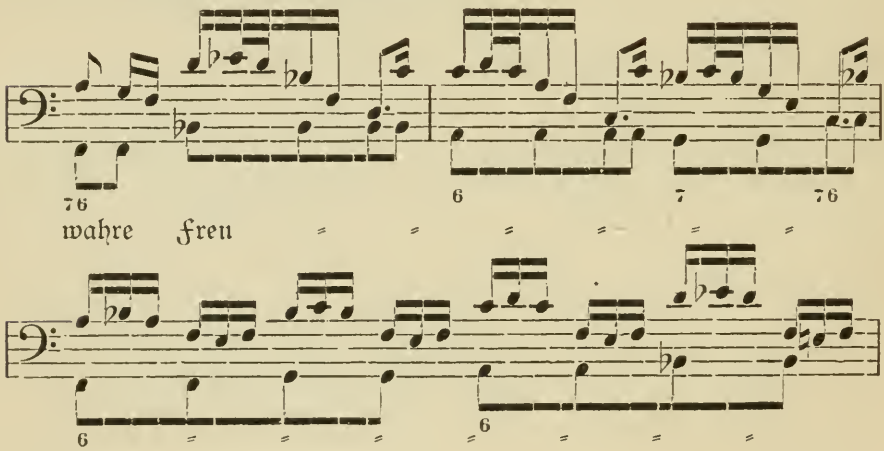
erweitert in:

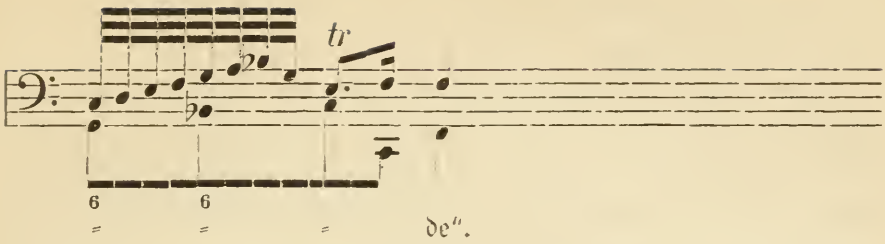


und das vierte hinzu:



Ohne daß die ausgeführteren Formen des künstlichen Contrapunkts hier weiter zur Anwendung kommen, hat der Meister doch die höchste polyphone Chorgestaltung gewonnen, und wie die einzelnen oben verzeichneten Motive unmittelbar aus den Worten und den Anschauungen, die sie aussprechen, hervortreiben, so auch die verschiedenen Verarbeitungen. Das „Wachet" behält auch bei der Verarbeitung den Charakter eines Weckrufes, in kurzen Accorden, während das „Betet" in langgehaltenen Accorden dargestellt und das: „Bis der Herr der Herrlichkeit dieser Welt ein Ende machet" eindringlicher harmonisirt ist. Die verschiedenen Instrumentalchöre werden in der feinsinnigsten Weise verwendet, diese Charakteristik der einzelnen Anschauungen zu erhöhen. Jetzt hat Bach aber auch bereits die künstlerische Besonnenheit gewonnen in Anordnung und Gruppirung, so daß dieser Chor bei allem Reichthum der Detailzeichnung doch einen harmonischen, einheitlichen Eindruck macht. Das anschließende Baß-Recitativ: „Erschrecket, ihr verstockten Sünder" ist nicht minder hochbedeutsam wie dieser Chor. Die Instrumente werden nicht müde, ihren etwas vereinfachten und darum noch wirksameren Weckruf ertönen zu lassen, und dabei bietet Bach bereits schon einige seiner wundervollsten charakteristischen Intervallenschritte, unterstützt von der kühnsten Harmonik, auf, um die einzelnen Worte recht eindringlich zu declamiren. Wie er überzeugend das „ewige Herzeleid des sündlichen Geschlechts" betont, so malt er auch mit Sorgfalt „der Gotteskinder





Die anschließende Baß-Arie: „Wenn kommt der Tag" zählt noch nicht zu den bedeutendsten unseres Meisters, aber doch zu den charaktervollsten. Unter die prachtvollsten Arien gehört dagegen die anschließende Sopran-Arie: „Laß der Spötter Zungen schmähen". Sie ist nicht, wie die meisten der bisher erwähnten, aus dem Recitativ, sondern aus dem Lied entwickelt und erlangt wahrhaft hymnische Breite; der reiche Coloraturschmuck, der die, den Sprachaccenten abgelauschte Melodie ziert, giebt einen Zug glaubensfreudiger Zuversicht, für die Bach wol noch großartigeren, aber gewiß nicht überzeugenderen Ausdruck fand. Ein kurzes Tenor-Recitativ leitet dann den Choral: „Freu' dich sehr, o meine Seele" ein, der nach dieser Arie nur im dreitheiligen Tact eintreten konnte; er schließt den ersten Theil. Mit einer gleichfalls prachtvollen Tenor-Arie: „Hebt euer Haupt empor", die ein wunderbares Seitenstück zu der Sopran-Arie bildet, beginnt der zweite Theil. Das folgende Baß-Recitativ: „Ach, soll nicht dieser frohe Tag" ist noch bedeutender, als das im ersten Theil, und es gewinnt noch dadurch besondere Steigerung, daß die Tromba den Choral: „Es ist gewißlich an der Zeit" dazu bringt, und dann das Recitativ in jene arioso Form drängt, mit welcher Bach namentlich in der Passion so außergewöhnliche Wirkung erzielt, die auch hier durch keine andere zu ersetzen war. Die anschließende Arie: „Heiligster Erquickungstag" mit dem genialen Presto: „Schalle, knalle, letzter Tag" und der wunderbare Schluß: „Jesus führet mich zur Stille" erscheint demnach als die Glanznummer des Werks, das wiederum nicht trefflicher schließen konnte als mit einer Bearbeitung der Melodie: „Meinen Jesum laß ich nicht", zu den Worten: „Nicht nach Welt, nach Himmel nicht", bei welcher Trompete und Oboe mit dem Sopran die Melodie führen, während die Streich-

instrumente hoch über dem Chor einen ganz selbständigen Contrapunkt dazu ausführen.

Daß Bachs Phantasie auch an unpoetischen Texten unter Umständen sich erwärmte, das bezeugt die Cantate: „Frohlockender Götterstreit bey Hochfürstl. Geburtstage unterthänigst aufgeführt", die er wahrscheinlich für den Geburtstag des Herzogs Christian von Weißenfels 1716 schrieb. Diana, Endymion, Pan und Pales erscheinen in eigener Person, um dem Herzog Christian unter vollständiger Verleugnung ihrer eigensten Natur zu huldigen. Der, die Jagd besingenden Diana naht Endymion mit dem Vorwurf:

Wie? schönste Göttin? Wie?
Kennst du nicht mehr dein vormals halbes Leben?
Hast du nicht Endymion
In seiner sanften Ruh
So manchen Zuckerkuß gegeben?
Bist du denn schönste nu
Von Liebesbanden frei
Und folgest nur der Jägerei?

worauf Diana antwortet:

Ich liebe dich zwar noch,
Jedoch
Ist heut mein hohes Licht erschienen,
Das ich vor allen muß
Empfangen und bedienen!
Der theure Christian,
Der Wälder Pan,
Kann in erwünschtem Wohlergehen
Sein hohes Ursprungsfest itzt sehen!

und Endymion ist sofort bereit, sich mit ihr zu verbinden:

„So gönne mir,
Diana, daß ich mich mit dir
Jetzund verbinde
Und an ein Freuden-Opfer zünde."

Darauf erscheint auch Pan und legt

„seinen Schäferstab
Vor Christians Regierungsscepter hin,
Weil der durchlauchtige Pan
Das Land so glücklich machet,
Daß Wald und Feld und alles lebt und lachet."

Endlich gesellt sich ihm auch noch Pales zu; welche gleichfalls

die Pflicht will niederlegen
Und da das ganze Land von Vivat schallt,
Auch dieses schöne Feld
Zu Ehren unserm Held,
Zur Freud' und Lust bewegen.

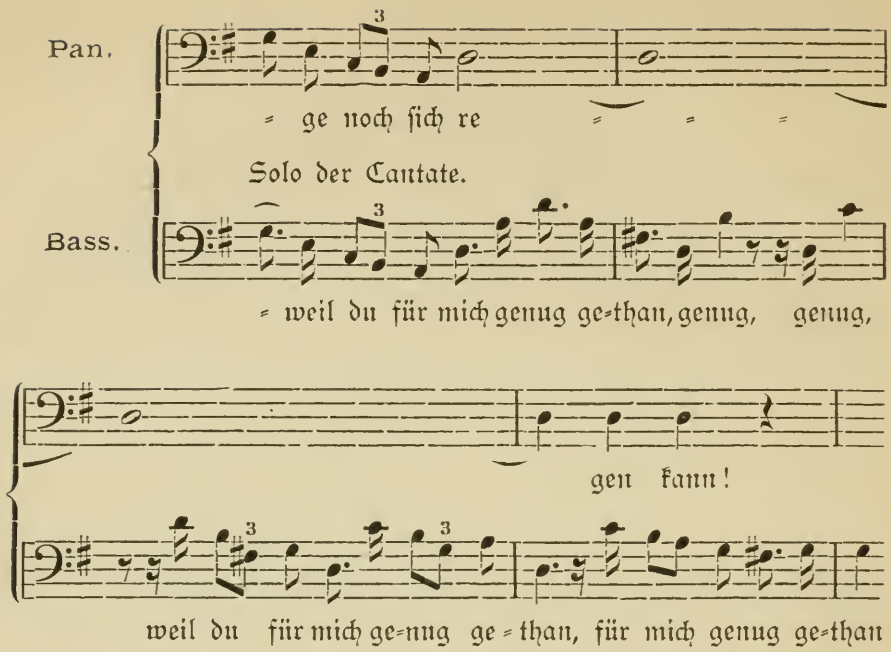
Schließlich bringt der Chor noch in seiner Huldigung die sehr seltsame Strophe:

Die Anmuth umfange, das Glück bediene
Den Herzog und seine Luise Christine,
Sie weiden (!) in Freude auf Blumen und Klee,
Die ander Dione,
Fürst Christians Krone.

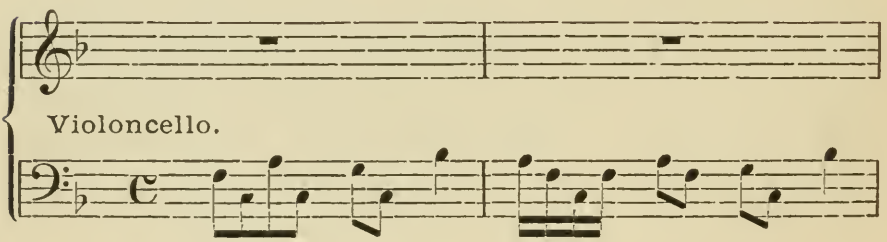
Bach erfaßte seine Aufgabe diesem Text gegenüber nicht weniger ernst, wenn auch nicht so tief, was ja durch den ganzen Gegenstand geboten war. Der Meister konnte sich hier nicht vertiefen, er konnte die wechselnden Stimmungen nur in ihren weitesten Beziehungen erfassen, und so wurde es ihm auch nur möglich, einzelne dieser weltlichen Tonstücke zu geistlichen umzuarbeiten. Die Recitative sind durchweg viel leichter gehalten, als die der geistlichen Cantaten; bei den Arien, den weltlichen aber überragt die Melodik die Harmonik ganz bedeutend, was bei den religiösen in der Regel der umgekehrte Fall ist. Daher gewinnt das Duett zwischen Diana und Endymion den Charakter reizender Naivetät, wie er uns nur selten in der Oper seiner Zeit begegnet. (Siehe Notenbeilage).

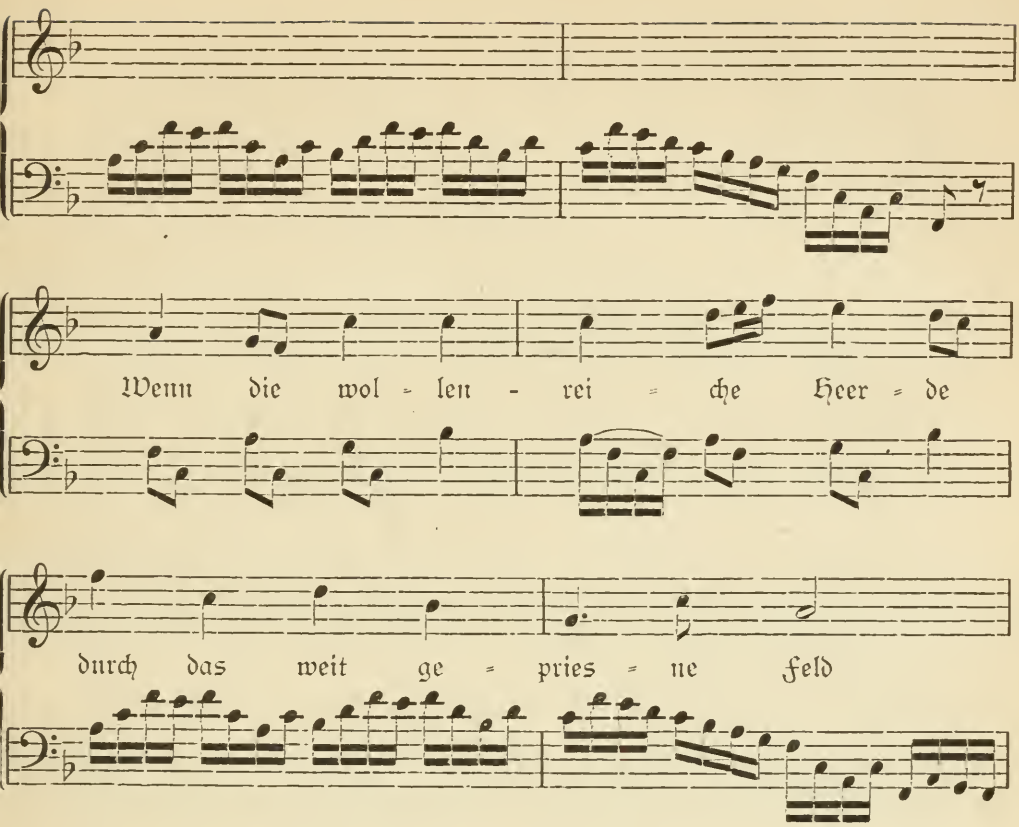
Die Arie Pan's „Ein Fürst ist seines Landes Pan" ist verändert in die Cantate „Also hat Gott die Welt geliebt" *) mit aufgenommen zu den Textesworten „Du bist geboren mir zu Gute." Der erste Theil der Arie ist auch in der Neubearbeitung bis auf den Schluß treu, mit unwesentlichen Verbesserungen beibehalten, nur der Schluß des Theils wird insofern verändert, als die Singstimme den Orgelpunkt der Pan-Arie auflöst:

*) B. A. XVI No. 68.



zugleich setzt Bach, ehe er den zweiten Theil anhebt, abweichend von der ersten Fassung, ein Zwischenspiel von zwei Tacten ein. Der zweite Theil erfährt durchgreifendere Veränderungen, namentlich in der melodischen Führung der Singstimme, aber auch die Begleitung wird verändert, immer in dem Bestreben, die ganze Arie gewaltiger und eindringlicher zu machen. Ferner hat der Meister das Begleitungsmotiv der Arie der Pales zu der Arie: „Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing, scherze" in der Cantate verwendet. In der weltlichen Cantate ist es so eingeführt:

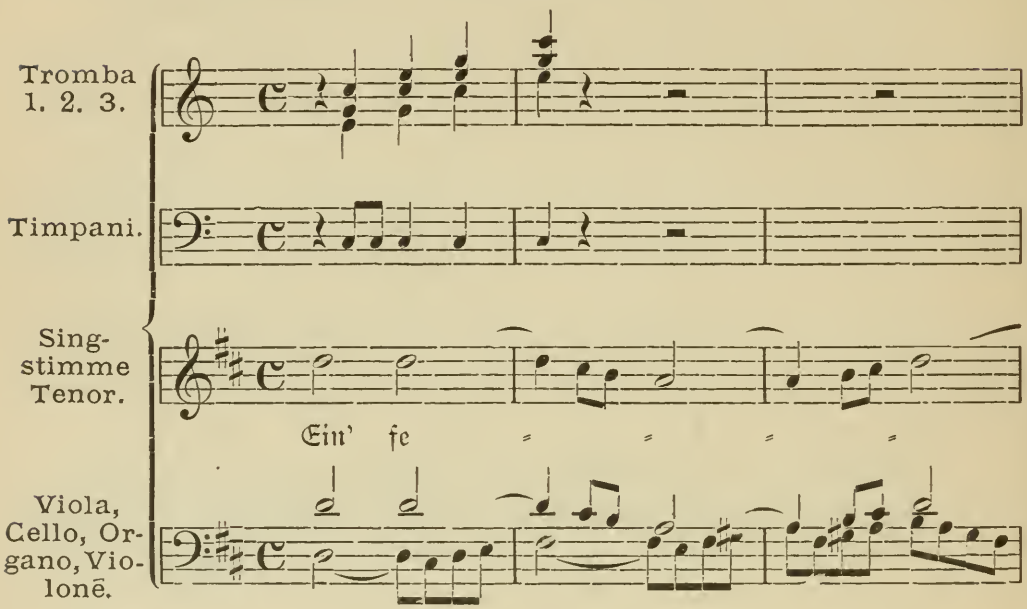




Bach hat die weltliche Cantate auch später noch mit entsprechend veränderten Namen: bey dem Namensfeste Allerdurchlauchtigsten und Großmächtigsten Königs von Pohlen und Chur-Fürsten zu Sachsen in unterthänigster Ehrfurcht aufgeführt in dem collegio Musico. — Zur Feier des Jubelfestes der Reformation — 1717 — schrieb Bach dann jene Cantate, in welcher er namentlich seine unübertroffene Meisterschaft in kunstvoller Gestaltung der Formen ohne die Gewalt des Ausdrucks dadurch irgendwie abzuschwächen, bezeugt. Er wählte dazu Luthers grandioses Protestlied „Ein' feste Burg ist unser Gott"*), dessen Melodie ihm hauptsächlich den Stoff bietet, aus dem er das Riesenwerk schuf. Die erste Strophe ist zu einem der großartigsten Chöre, die je

*) B. A. Bd. XVIII No. 80.

geschaffen wurden, aus der ursprünglichen Melodie dadurch entwickelt, daß jeder einzelne Abschnitt derselben in wirksamster Weise fugenartig verarbeitet wird. Die Streichinstrumente schließen sich dabei eng den Singstimmen an, die Trompeten aber mit den Pauken markiren mit ihren festlichen Fanfaren gleich zu Anfang:



so auch die einzelnen Partien, und erhöhen dadurch die festliche Wirkung des Ganzen. Die Oboen aber bringen nach der Durchführung der einzelnen Zeilen durch die Singstimmen die Choralmelodie in unveränderter Gestalt und ihnen schließt sich darin auch eine Octave höher die erste Trompete an. So wird dieser Chor ein Werk von bewundernswerther Größe, an dem geniale Inspiration wie die höchste Meisterschaft in kunstvoller Gestaltung gleichmäßig betheiligt sind. Die zweite Strophe: „Mit unsrer Macht ist nichts gethan" ist mit Arie bezeichnet. Der Sopran übernimmt, unterstützt von der, noch mehr verzierenden und ausschmückenden Oboe die Ausführung der reich verzierten Choralmelodie, und dazu singt der Baß eine prachtvolle Coloratur-Arie zu dem Text: „Alles, was von Gott geboren, ist zum Siegen auserkoren", und die Violinen und Violen bringen unisono eine neue Begleitungsstimme

hinzu, welche die streitbare und siegende Kirche Jesu vertritt. Nun schaltet der Meister ein Recitativ (für Baß): „Erwäge doch Kind, Gottes" und eine Arie (für Sopran): „Komm in meinen Herzensschooß" ein, deren Text nicht dem ursprünglichen Liede entlehnt ist, welche ganz direct sein persönliches Empfinden dem ganzen Stoff gegenüber austönen. Ein solches rein individuelles Erfassen seines Stoffes war für den Meister bald unerläßlich geworden, und wir werden später nachweisen müssen, wie er selbst jenes weltgeschichtliche und welterlösende Ereigniß von der Menschwerdung Christi in seiner Wirkung auf rein persönliches Empfinden darzustellen unternimmt. Auch hier vertieft er die Darstellung des siegreichen Kampfes der streitenden Kirche, um sein eigenstes Empfinden zu enthüllen. Mit um so größerer Gewalt wirkt freilich dann die nächste Strophe: „Und wenn die Welt voll Teufel wär'", bei welcher die Instrumente in macht- und glanzvoller Figuration das treueste Bild eines heftigen, hin und her wogenden Kampfes entfalten, während Sopran und Alt im Einklange und Tenor und Baß eine Octave tiefer gleichfalls im Einklange die unveränderte Choralmelodie singen. Diesem Chor folgt dann wieder ein Recitativ (für Tenor) und ein Duett (für Alt und Tenor) mit fremden Texten und mit der Strophe: „Das Wort sie sollen lassen stahn", in bekannter Weise vom Chor ausgeführt, schließt das Werk ab.

In Cöthen, wohin Bach noch im Laufe dieses Jahres übersiedelte, gehörte die Kirchenmusik nicht mehr zu seinen amtlichen Obliegenheiten, diese wiesen ihn vielmehr auf die Formen der Haus-, speciell der sogenannten Kammermusik, denen er nunmehr dieselbe Sorgfalt zuwandte, wie bisher der Cantate. Wahrscheinlich noch in der ersten Zeit seines Aufenthalts schrieb er die Serenada Auff. Hochf. Geburtstag des Durchl. Fürsten und Herrn Leopolds, Fürst zu Anhalt-Cöthen*) a due Voci Soprano e Bass, due Traversieri, due Violini una Viola Bassono, Violoncello e Continuo. Der Text dieser Cantate ist wol der schlechteste, den Bach

*) Autograph auf der Berliner Königl. Bibliothek.

componirte, und es heißt den Meister doch arg verdächtigen, wenn man, wie das geschieht, ihn auch für den Dichter hält; die Verse, mit denen sie beginnt:

Durchlauchster Leopold, es singet Anhalts Welt!
Von neuem mit Vergnügen,
Dein Cöthen sich dir stellt,
Um sich vor dir zu biegen!

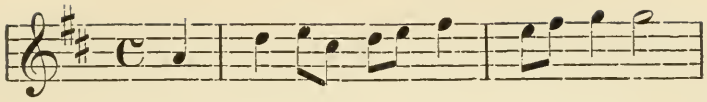
sind so platt und servil, daß man nur annehmen kann, sie sind von einem Hofdichter jener Zeit verfaßt und Bach war gezwungen, sie zu componiren. Solch byzantinisch schweifwedelnden Blödsinn, wie den der folgenden Arie:

Güldner Sonne frohe Stunden,
Die der Himmel selbst gebunden,
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Seinen Nachruf auszubreiten.

oder der Baß-Arie:

Leopolds Vortrefflichkeiten
Machen uns itzt viel zu thun,
Mund und Herze, Ohr und Blicke,
Können nicht bei seinem Glücke,
Das Ihm billig folget, ruhn.

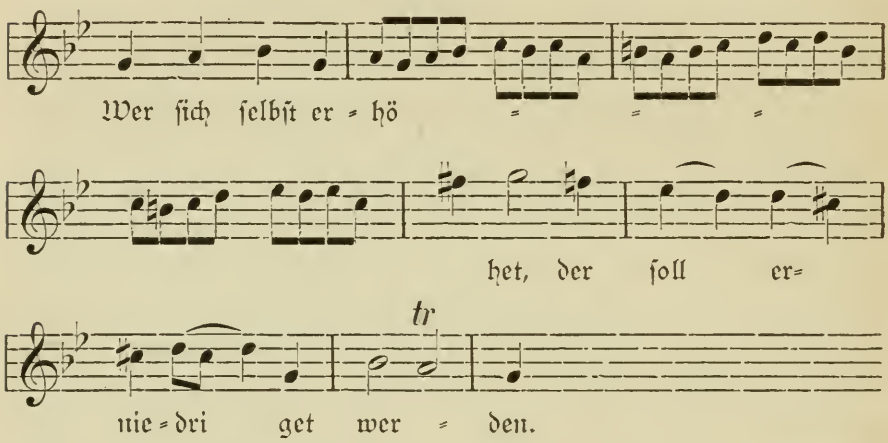
hätte Bach gewiß niemals in Musik gesetzt, wenn er nicht gezwungen dazu war, und es heißt den Meister herabsetzen, ihm einen solchen Text aufbürden zu wollen. In der Musik, die Bach dazu schrieb, tritt jenes erwähnte, die weltliche von der geistlichen bei aller Stilgleichheit doch unterscheidende Merkmal wiederum bedeutsamer heraus. Die Technik ist an sich dieselbe, aber sie wird viel freier und leichter gestaltend gehandhabt. Auch in den geistlichen Cantaten verwendet Bach, wie wir sahen, hin und wieder Tanzformen, aber nur ihrer Form, nicht auch ihrem Charakter nach, hier behält er auch diesen bei. Die Baß-Arie: „Unter seinem Purpur-Sanme ist die Freude nach dem Leide" ist nach der ausdrücklichen Bezeichnung Bach's im Tempo der Menuett und zugleich auch im Charakter des Tanzes geschrieben. Später nimmt sie der Sopran auf und durch den Hinzutritt des Basses wird sie zum Duett: „Doch wir lassen unsre Pflicht". Die Sopran-Arie: „So schau, des holden Tages Licht" trägt den Charakter der Bourrée:



Bach hat auch die Musik dieser Cantate zu einer Kirchen-Cantate: „Erhöhtes Fleisch und Blut“ *) verwendet. Das erste Sopran-Recitativ der weltlichen Cantate ist in der Kirchen-Cantate dem Tenor zugewiesen, ebenso die erste Arie, und beide sind mit nur unwesentlichen kleinen Veränderungen beibehalten. Auch die Arie „al tempo di Menuetto“ bleibt unverändert, aber diese nähere Bezeichnung fehlt im Autograph der Cantate, es scheint fast, als habe sie der Meister anfangs zwar zugefügt, aber sofort wieder ausgestrichen. Auch das nachfolgende Recitativ für zwei Stimmen: „Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt“ ist in der Kirchen-Cantate beibehalten zum Text: „Unendlicher, den man doch nennt“. Die in der Serenade folgende Arie im Stil der Bourrée: „So dies holden Tages Licht“, ebenso die Baß-Arie mit Cello: „Dein Name gleich dem Seneca, geh stets näher bei den Sternen“ sind nicht in die neue Cantate aufgenommen. Das Schlußduett der Serenade: „Nimm auch, großer Fürst, uns auf“ wird in der Kirchencantate dann zu einem Chor: „Rühre, Höchster, unsern Geist“ umgearbeitet. Unter den bemerkenswerthen Cantaten Bachs, die wol unzweifelhaft in Cöthen entstanden sein dürften, sind noch zwei zu erwähnen: „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden“ **) und: „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ ***). Daß er die erstere für seine Reise nach Hamburg, wo er auch als Orgelspieler sich hören ließ, schrieb, dafür spricht die obligate Orgelbegleitung zur Sopran-Arie: „Wer ein wahrer Christ will heißen“. Der erste Chor ist wieder eines jener unnachahmlichen Meisterwerke, welche die Höhenpunkte der Entwickelung Bachs bezeichnen. Das aus 2 Oboen und dem Streichquartett mit Continuo zusammengestellte Orchester verarbeitet in der Einleitung nicht das Thema der Chorfuge, sondern den Contrapunkt derselben, so daß

*) Autograph auf der Berliner Königl. Bibliothek.
**) B. A. Bd. X No. 47.
***) B. A. Bd. V No. 23.

dies mit überraschender Frische und Eindringlichkeit dazwischen tritt. Es ist wieder ein Beweis, mit welcher Treue und Sorgfalt der Meister dem Text nach geht; die beiden verschiedenen Anschauungen, die dieser vertritt, sind vortrefflich schon im Thema auseinander gehalten:



Unerschöpflich ist der Meister dann in neuen Formen, das Thema zu verarbeiten. Dabei gewinnt das Orchester meist durchaus selbständige Bedeutung, es führt das Thema auch selbständig durch, während es der Chor contrapunktirt. Die virtuose Behandlung der Begleitung der Arie: „Wer ein wahrer Christ will heißen" läßt auch die Melodie der Singstimme mehr brillant als innig erscheinen. Dagegen ist wieder die Baß-Arie: „Jesu, beuge doch mein Herze" mit dem vorausgehenden Recitativ: „Der Menschheit Noth", Ausdruck wärmster und tiefster Empfindung.

Die andere: „Du wahrer Gott und Davids Sohn" ist nicht so großartig, aber nicht weniger genial erfunden und meisterhaft ausgeführt. Sie beginnt mit einem Duett für Sopran und Alt, zu welchem neben dem Continuo zwei Oboen als durchaus selbständige Stimmen treten und mit den Singstimmen wieder in entzückender Weise wetteifern in reizvollster Darstellung der tief innerlich gefaßten Stimmung. Bei aller Einfachheit der Führung der Stimmen ist der anschließende Chor von ebenso bedeutender Wirkung. In dem Schlußchoral aber gewinnen wieder die begleitenden Instrumente fast überwiegende Bedeutung den Singstimmen gegenüber. Jene bringen das „Christe, du Lamm Gottes"

in, wenn auch polyphon belebter, aber doch einfacher Weise, so daß die Instrumente mit ihrer Figuration und ihren Zwischenspielen erhöhtes Interesse beanspruchen.

Welch außerordentliche Bedeutung diese Cantaten, ganz abgesehen von ihrem Kunstwerthe, in der Entwickelungsgeschichte des Meisters einnehmen, das wurde bereits angedeutet. Die eingehende Beschäftigung mit Bibelwort und Kirchenlied erschloß ihm den ganzen Reichthum von Gefühlsinhalt, welchen zunächst die Menschenstimme auszutönen befähigt ist. In der Weise seiner Zeit glaubt er diesem in einer möglichst prägnanten Declamation der Worte Ausdruck geben zu können; allein je weiter er sich in diesen Inhalt vertieft, zu um so größerer Riesenhöhe wächst dieser an und um so klarer wird ihm die Unzulänglichkeit der einfachen Declamation für seine Darstellung; er stattet das Recitativ immer freier durch gesangreiche Melismen aus, setzt es aus immer klangvolleren und gewaltiger wirkenden Intervallenschritten zusammen und steigert es so bis zur Arie, die er andererseits auch durch die organische Erweiterung des Liedes erhält. Mit der so gewonnenen inhaltreichen und überaus wirksamen Melodik durchdringt er dann weiterhin alle Formen des künstlichen Contrapunkts und erfüllt sie mit einem lebendigen Inhalt, so daß sie bei höchster künstlerischer innerer und äußerer formeller Geschlossenheit nicht mehr als das Product des combinirenden Verstandes, sondern vielmehr als das Erzeugniß genialer, gottbegnadeter Inspiration erscheinen. Mit dieser eben so logisch und consequent entwickelten, wie sinnlich reizvollen Melodik löst er ferner auch die gewichtigste, gewaltigst wirkende Harmonik in ein reich belebtes Gewebe von Stimmen auf, wie es der übersinnliche Inhalt, den ihm das Christenthum zu gestalten giebt, erfordert. Dieser ganze Prozeß wird zugleich aber entscheidend für die besondere Art der Auffassung der Aufgabe der Instrumentalmusik. Wenn es bisher immer noch hauptsächlich der abweichende Klang der einzelnen Instrumente war, der ihn besonders anzieht und durch den er sich vorwiegend bei Erfindung und Ausführung seiner Instrumentalwerke beeinflussen läßt, so ist er jetzt mehr bemüht, auch den Instrumenten jenen, durch die vocalen Stimmen dargelegten Inhalt aufzunöthigen. Anfangs sind ihm auch bei der Can-

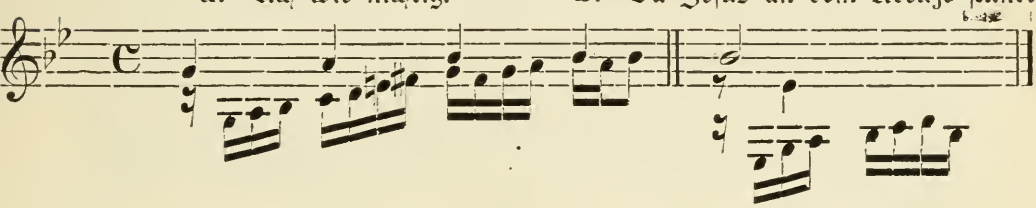
tate die Instrumente fast ausschließlich nur Begleitungsstimmen, welche sich einfach der Technik des Vocalen zu fügen haben, und als er dann die besondere Klangweise der Trompeten, Oboen oder Flöten berücksichtigt, da geschieht es wiederum mehr in dem Bestreben, den Reiz des durch Vocalstimmen dargestellten Kunstwerks instrumental zu erhöhen. Bald aber werden ihm auch diese Instrumente zu, den Singstimmen ganz ebenbürtigen Organen, die sich selbständig an der Durchführung der Themen betheiligen, oder mit den Singstimmen in eigenthümlicher Darstellung des ursprünglichen Inhalts wetteifern, wie wir an einer Reihe von Cantaten nachwiesen.

Auf diesem Wege gewinnen natürlich auch die selbständigen Instrumentalwerke einen bedeutenderen Inhalt, als sie bisher haben konnten. Das beweisen schon die Orgelwerke, welche unser Meister in Weimar und Cöthen schrieb. Hier ist zunächst das Orgelbüchlein*) zu erwähnen, das Bach zusammenstellte als Anweisung für die Durchführung eines Chorals. Der Titel desselben lautet: Orgel Büchlein / Worinnen einem anfahenden Organisten / Anleitung gegeben wird, auf allerhand / Art einen Choral / durchzuführen, an / bei auch sich im Pedal studio zu habi/litiren, indem in solchen darinnen befindlichen Chorälen das Pedal ganz obligat tractiret wird. Dem höchsten Gott allein zu Ehren / dem Nechsten draus sich zu belehren / Autore Joanne Sebast. Bach p. t. Capellae Magistro S. P. R. Anhaltini / Cotheniensis / Diese letztere Bezeichnung ist wol kaum so zu verstehen, als ob alle, in diesem Orgelbüchlein enthaltenen Tonstücke erst in Cöthen componirt seien, sie bezieht sich vielmehr wol hauptsächlich nur auf die Zusammenstellung der einzelnen Stücke, von denen einige wol schon in Weimar geschrieben wurden. Selbstverständlich wird noch nicht in allen diesen Sätzen der oben erwähnte Einfluß geltend; es bedurfte ja immerhin einer gewissen Zeit, ehe Bach auch des vocalen Ausdrucks so vollständig Herr wurde, um diesen dann auch auf das Instrumentale zu übertragen.

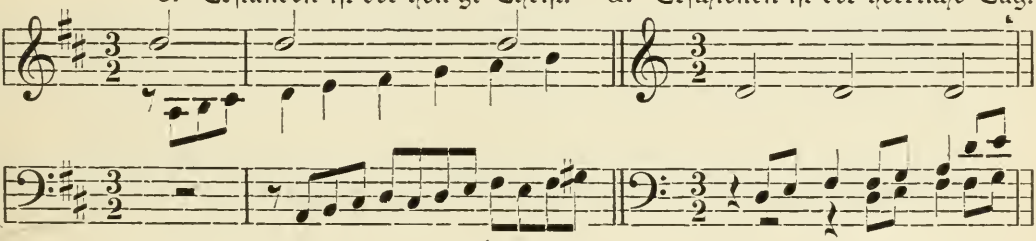
*) Das Autograph befindet sich auf der Königl. Bibliothek in Berlin. Veröffentlicht ist es in der Peterschen Ausgabe Serie V. Cah. 5 Abth. I. und in Bd. XXV. der A. d. B. G.

Die Mehrzahl der Choralbearbeitungen des Orgelbüchleins stehen daher noch mehr unter der Einwirkung der Besonderheit des Klanges und der Technik der Orgel, als eines bestimmteren individuelleren Inhalts. Hierzu dürften in erster Linie die zu zählen sein, bei denen die Figuration der Choralmelodie vorwiegend tonleiterartig erfolgt, wie: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig"*), „Christe, du Lamm Gottes" (Nr. 3), „Christum wir sollen loben schon" (6), „Da Jesus an dem Kreuze stund" (9), „Dies sind die heil'gen zehn Gebot'" (12), „Erstanden ist der heilig' Christ" (14), „Erschienen ist der herrliche Tag" (15), „Es ist das Heil uns kommen her" (16), „Helft mir Gottes Güte preisen" (21), „Heut triumphiret Gottes Sohn" (28), „Hilf Gott, daß mir's gelinge" (29), „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin" (41), „Vom Himmel hoch da komm ich her" (49), „Vom Himmel kam der Engel Schaar" (50) und „Wir Christenleut" (55). Doch herrscht auch unter diesen Bearbeitungen eine große Mannichfaltigkeit in Bezug auf ihren Gehalt. Allmälig wußte Bach selbst die Tonleitermotive inhaltreicher zu gestalten, indem er sie immer weniger direct, sondern in den mannichfaltigsten Wendungen nach ihrem Gipfelpunkte zu führt:

a. Ach wie nichtig. b. Da Jesus an dem Kreuze stund.

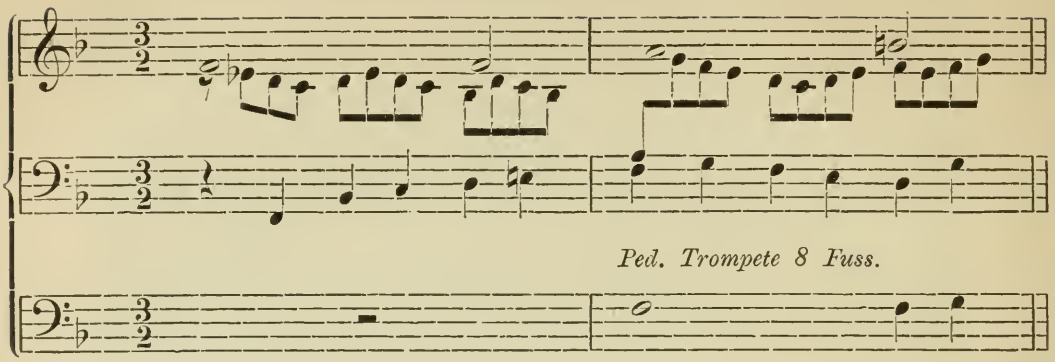


c. Erstanden ist der heil'ge Christ. d. Erschienen ist der herrliche Tag.

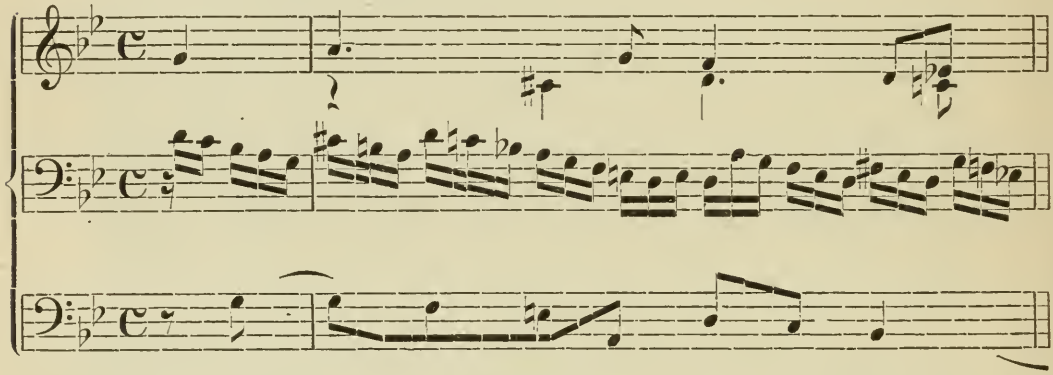


*) No. 1 der Peterschen Ausgabe.

e. Gott, durch deine Güte.

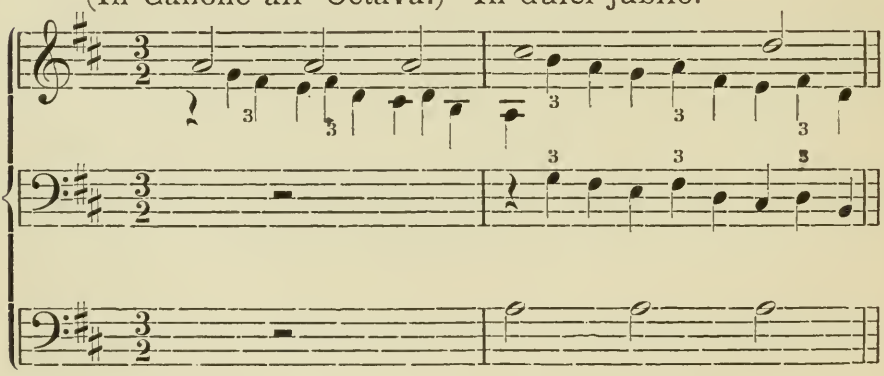


f. Hilf Gott, daß mir's gelinge.

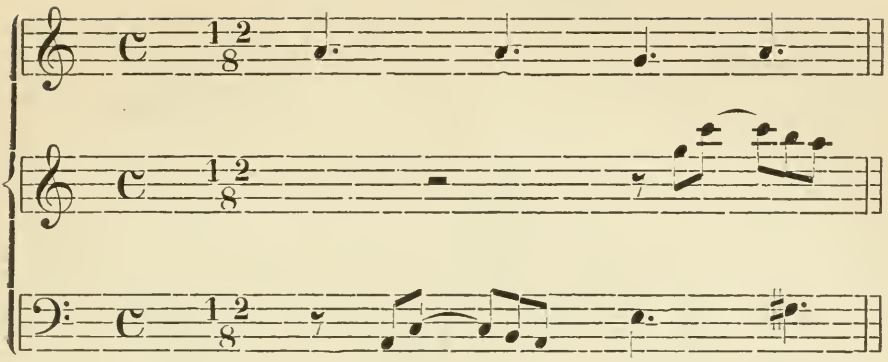


Nur das erste dieser Tonleitermotive hat an sich rein technische Bedeutung, jedes der nachfolgenden wird durch die veränderte Richtung, die es zeitweise einschlägt, inhaltreicher und so gelangt Bach zu solchen tonleiterartigen Motiven, die recht wol einen individuelleren Inhalt offenbaren, wie:

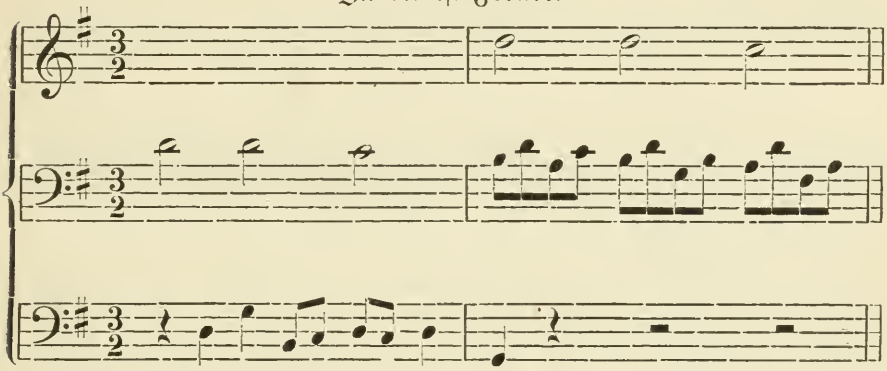
(In Canone all' Octava.) In dulci jubilo.



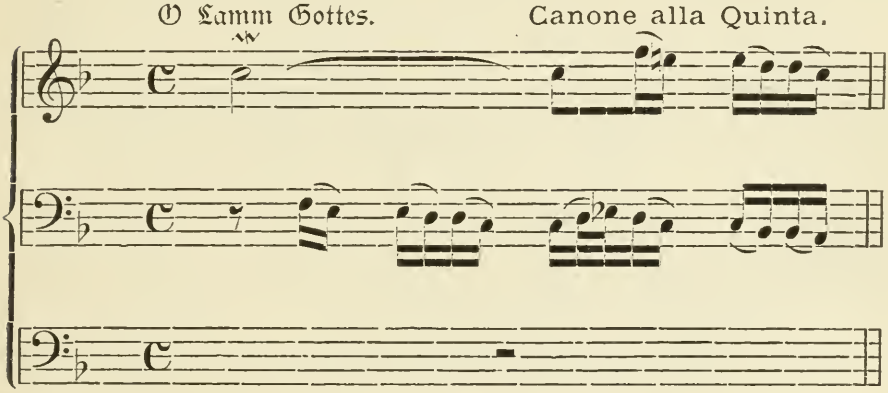
Jeſus Chriſt, unſer Heiland.



In dir iſt Freude.

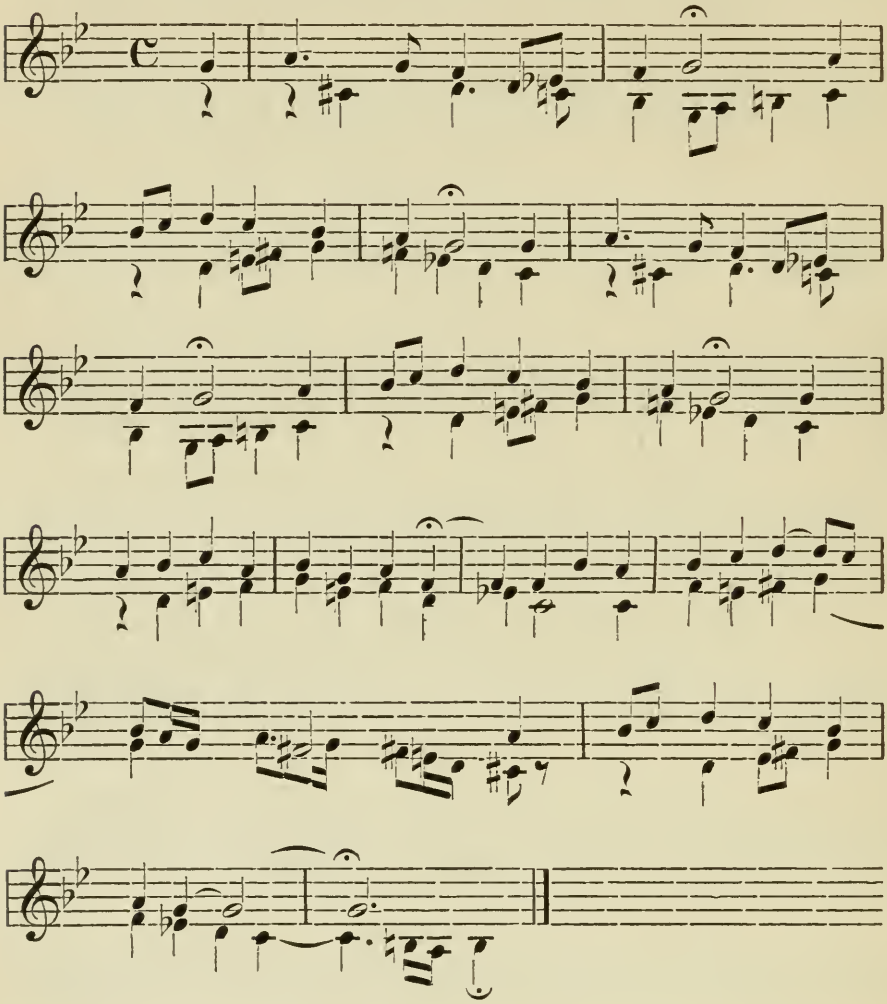


O Lamm Gottes. Canone alla Quinta.



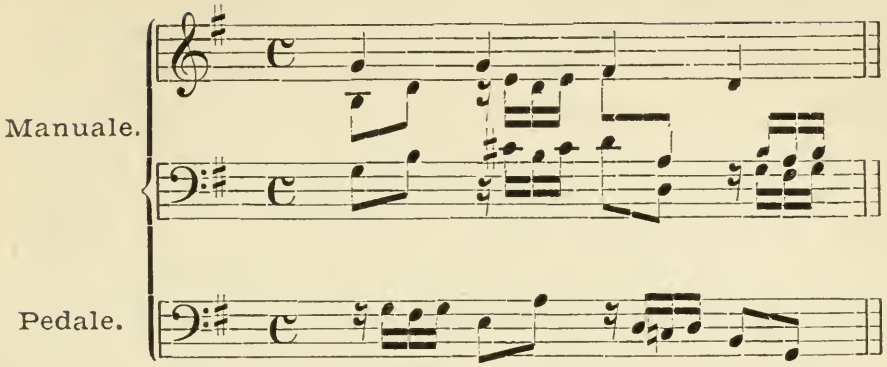
Mit ſeiner gewaltigen Harmonik und der reichen Fülle der Formen, zu denen er die Motive verarbeitet, weiß er ſelbſt aus den inhaltloſeſten immer noch bedeutungsvolle Tonſätze zu gewinnen. Nach dieſer Seite treten

namentlich die Sätze bedeutsam hervor, bei denen der Cantus firmus in den Formen des doppelten Contrapunktes eingeführt wird, wie bei: „Christe, du Lamm Gottes", „Christus, der uns selig macht", ganz besonders aber bei: „Hilf Gott, daß mir's gelinge", in welchem die Choralmelodie in nachstehendem Canon in der Quinte eingeführt ist:

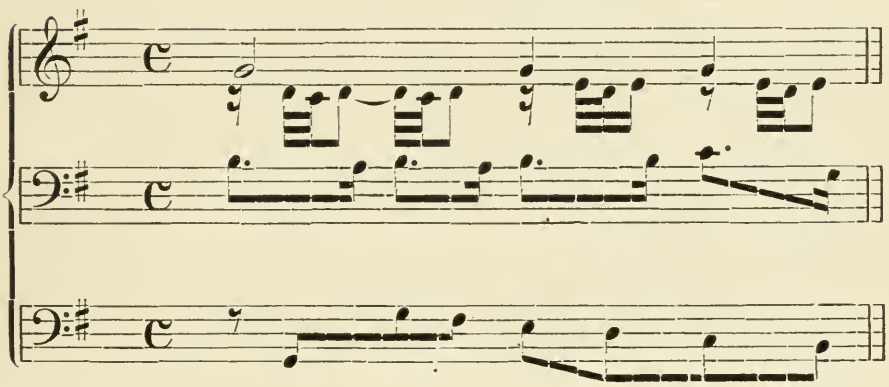


Daneben begegnen wir jetzt schon einer großen Reihe von Motiven, die durch den Charakter des Chorals und seines ursprünglichen Textes bedingt sind, wie die folgenden:

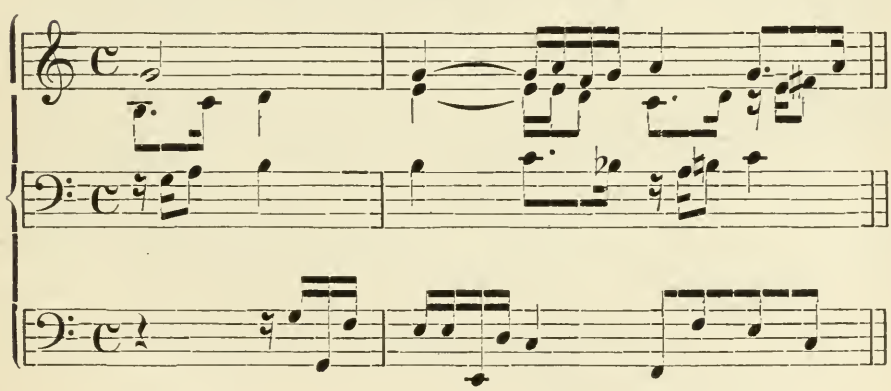
Alle Menſchen müſſen ſterben.



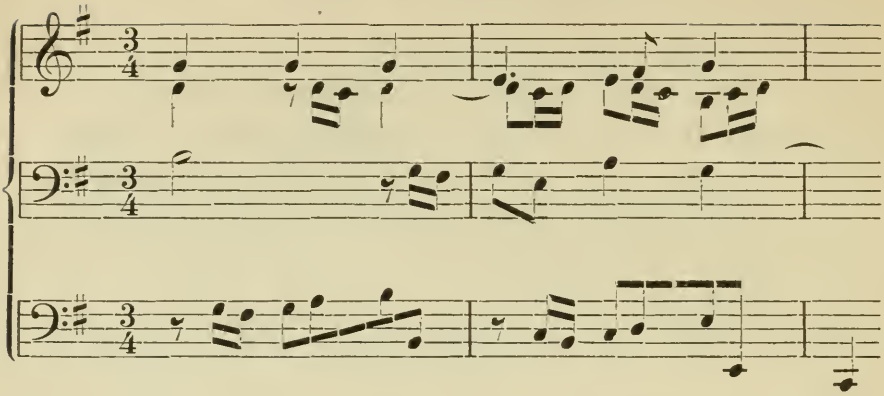
Der Tag, der iſt ſo freudenvoll.



Gelobet ſeiſt du Jeſu Chriſt.

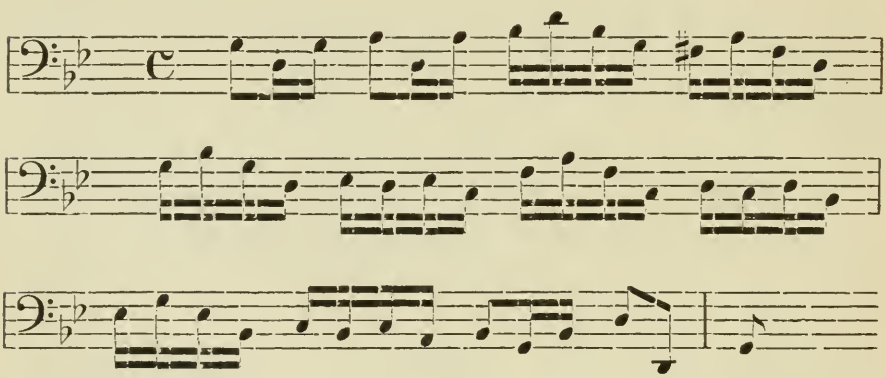


Wir danken dir, Herr Jesu Christ.



Es bedarf keines weiteren Hinweises, daß jedes dieser Motive unter dem directen Einfluß des betreffenden Liedinhalts, in dem Bestreben erfunden ist, diesem in knappster Fassung Ausdruck zu geben.

Wie bedeutsam für die Entwickelung eines eigenen Orgelstils die Form der Variation wurde, konnten wir schon früher darthun. Hier ist noch eine Partita über: „Sei gegrüßet, Jesu! gütig“*) zu erwähnen. Sie zeichnet sich vor der früheren durch eine größere Geschlossenheit der Motive aus. Schon das durch die erste Melodiezeile des Chorals angeregte Anfangsmotiv der ersten Variation, das in der Regel dieser vorausgeht und aus dem die Variation sich von selbst ergiebt, ist bei allem Figurenreichthum doch streng geschlossen und logisch entwickelt:

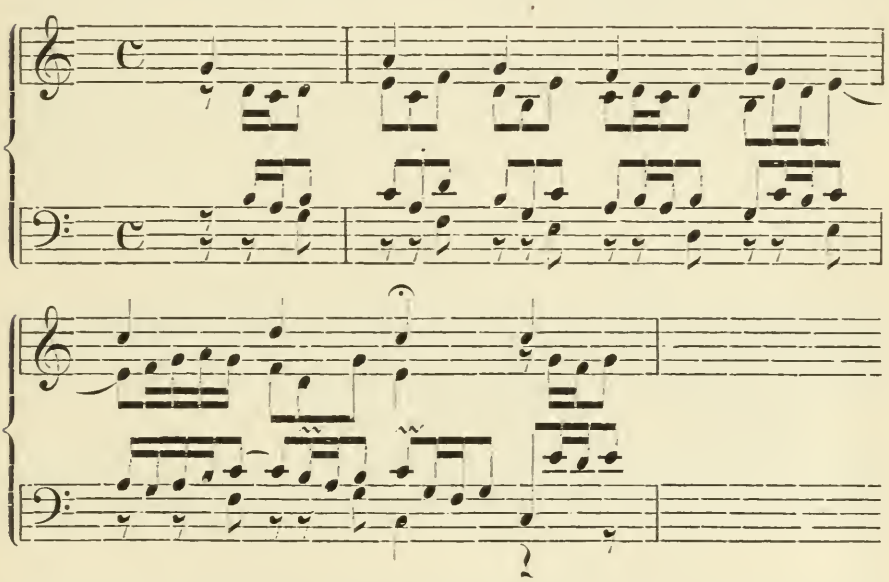


*) p. A. S. V Cah. 5 Abth. 2 No. 3.

Damit hatte Bach die Meisterschaft in der Bildung der tonreichen, weit angelegten und streng logisch entwickelten Themen gewonnen, die namentlich den Orgelklang zur breitesten Entfaltung bringen und welche eins der Hauptmerkmale des Orgelstils unseres Meisters geworden sind. Dies macht sich auch in diesen Variationen schon ganz bedeutend bemerkbar, so daß einzelne, wie die sechste, achte und neunte, dadurch wieder einige Einbuße am Inhalt erleiden.

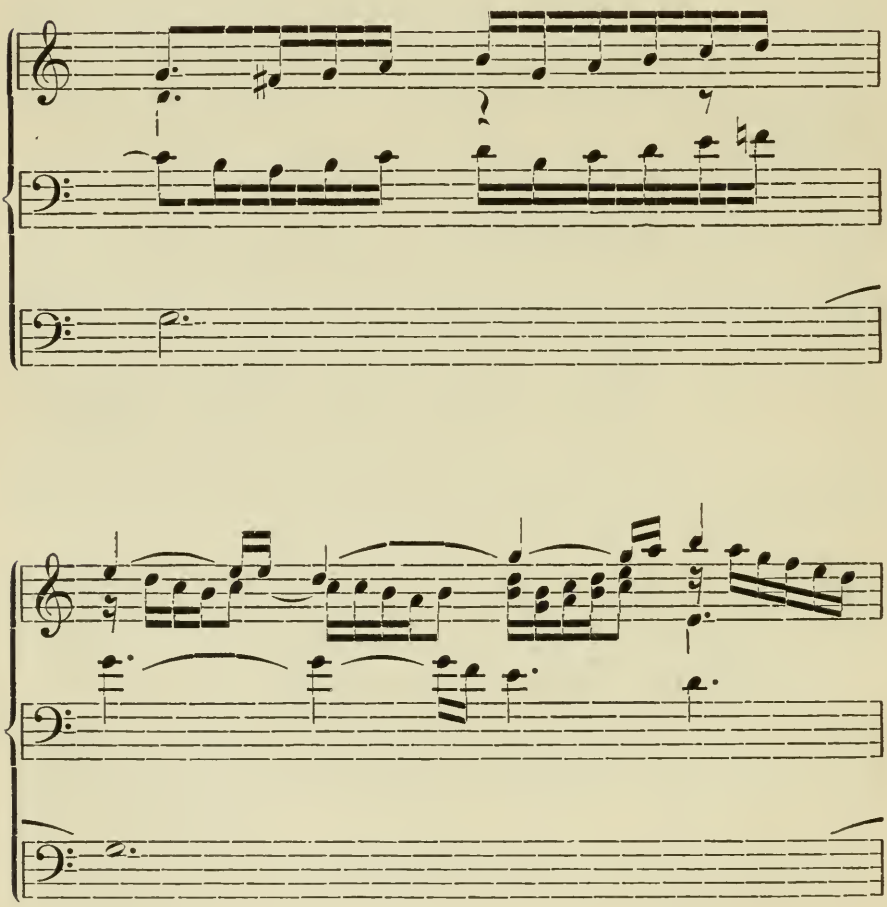
An den weiter ausgeführten Choralbearbeitungen dieser Art zeigt es sich bereits, wie rasch der Meister den neuen inhaltreichen und doch mächtig wirkenden Orgelstil gewann. Zeugniß dafür sind ganz besonders die mehrfachen Bearbeitungen derselben Melodie, wie beispielsweise der: „Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist". Das Orgelbüchlein enthält eine einfachere*), die auch in, von Bachs Hand verbesserter Gestalt vorhanden ist, und eine im Manuscript auf der Königl. Bibliothek in Berlin vorhandene Sammlung bringt eine dritte, wesentlich erweiterte Bearbeitung.**)

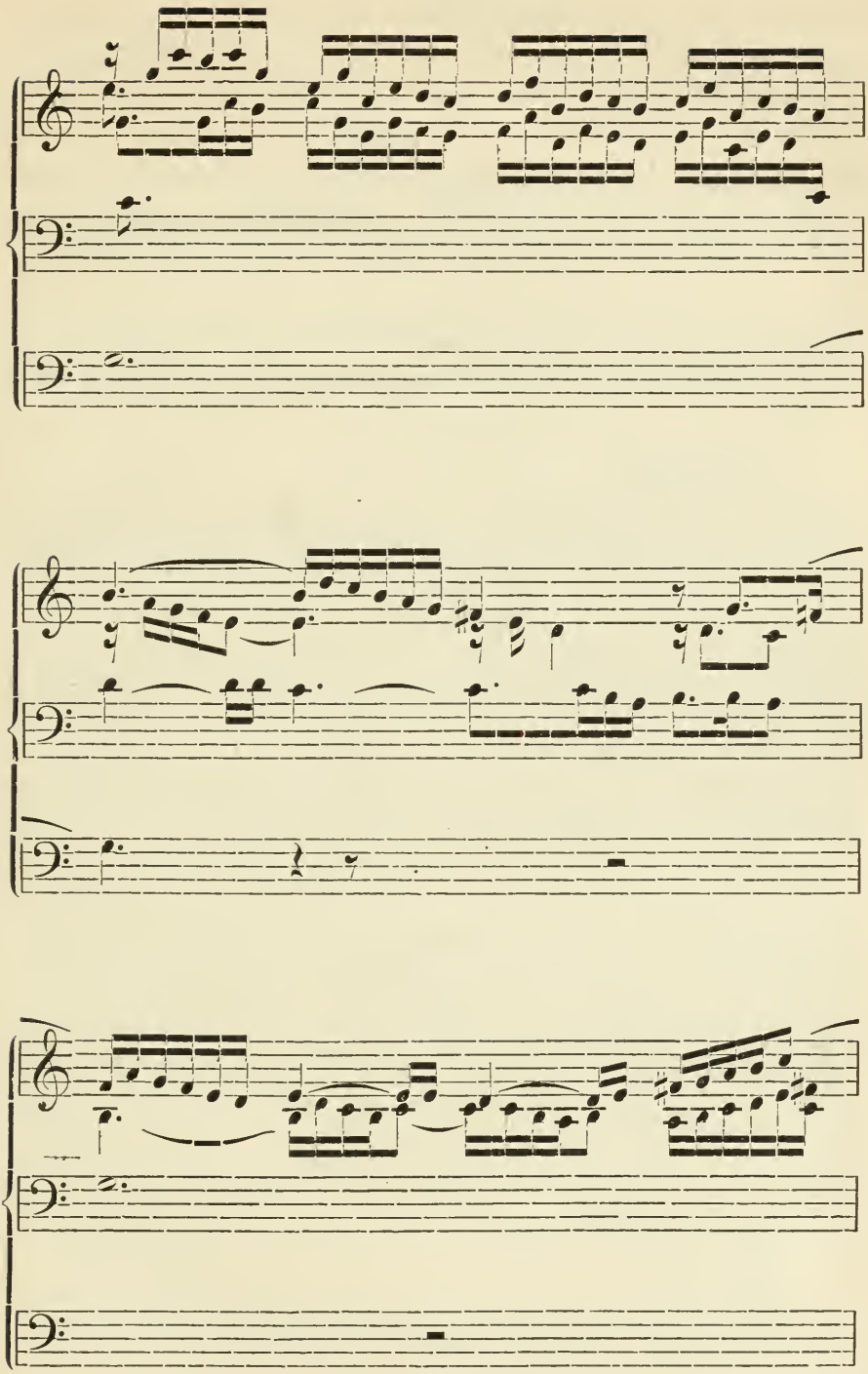
Es ist gewiß nicht übertriebener Auslegungseifer, wenn man annimmt, daß das Begleitungsmotiv:

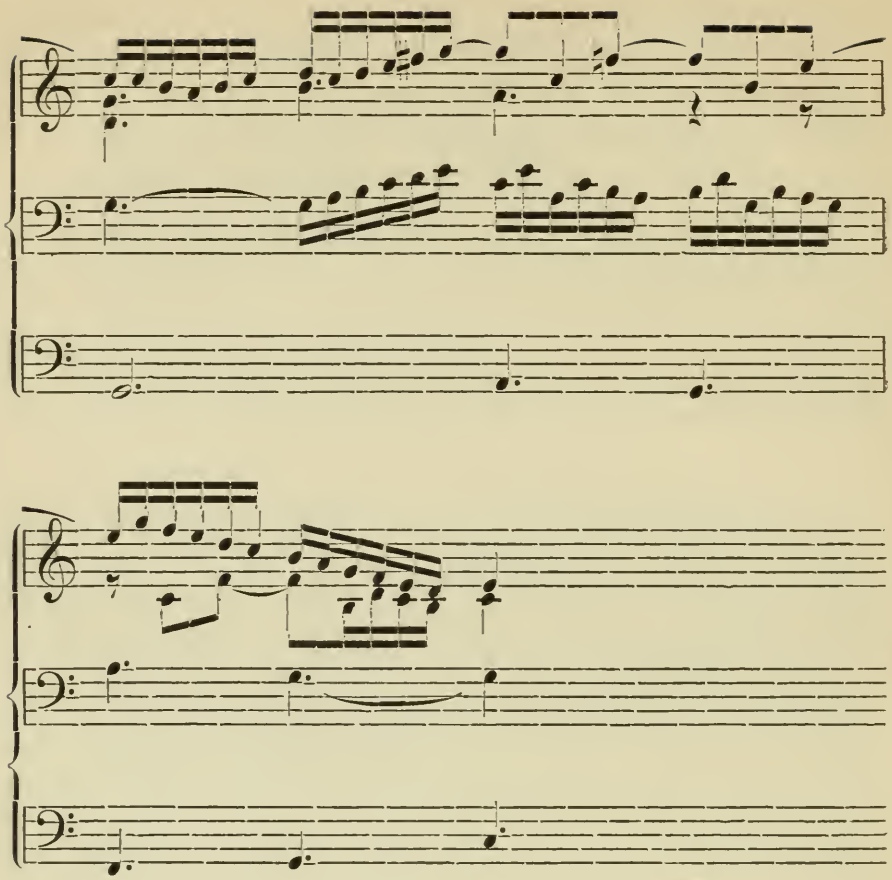


*) P. A. S. V Cah. 7. Variantensammlung S. 2.
**) Ebend. No. 55.

der Anschauung entsprungen ist, welche den heiligen Geist in Gestalt einer Taube sich verkörpert. Die Correctur dieser Bearbeitung trifft namentlich den Tenor, der in dieser reicher bedacht wird, als bei der ersten. Die dritte Bearbeitung knüpft an die zweite direct an; diese wird zunächst einfach unverändert aufgenommen, aber auf dem Schlußaccorde setzt ein aus dem erweiterten Figurenwerk gewonnener, Ueberleitungssatz ein, der zu einer neuen, reicheren Bearbeitung des Chorals führt, bei welcher jetzt der Cantus firmus im Baß liegt und zu der das tonreichere Motiv verarbeitet wird:







Mit dieser Weise der reicheren Ausstattung eines ursprünglich einfachen Gedankens gewinnt Bach auch eine ungleich größere Fülle von Themen aus der einen Choralstrophe. Die Melodie: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" hat er vielfach behandelt, als einfache Choralfiguration *), in weiter ausgeführter Figuration **); noch reicher bedacht ***) und in breitester Ausführung †), ferner als Trio ††); in neuer Figuration

*) P. A. Serie V Cah. 6 No. 3.
**) Ebend. No. 4.
***) Ebend. No. 5.
†) Ebend. No. 6.
††) Ebend. No. 7.

noch zwei mal*), als Fughette**) und als Fuge***), und der ganze motiviſche Stoff iſt größtentheils aus dem Choral entwickelt, oder doch durch ihn direct angeregt. Die Melodien zu den Kernliedern des chriſtlichen Gemeindegeſanges benutzt er jetzt gern als Fugenthemen zu gewaltig entwickelten Fugen, wie: „Durch Adams Fall" †), das Magnificat††) „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott" †††). Andere figurirt er mit frei erfundenen Motiven, die er dann in der Regel mit Fantasia bezeichnet, wie: „Komm heil'ger Geiſt, Herre Gott"*†). Als Muſter ihrer Art dürfen wol die zu betrachten ſein, die Bach ſelber zuſammen ſtellte in dem erwähnten Manuſcript: „Allein Gott in der Höh' ſei Ehr'" (Nr. 7. 8. 9. der Peters'ſchen Ausgabe B. 6): „An Waſſerflüſſen Babylon" (12), „Herr Jeſu Chriſt, dich zu uns wend" (27), „Jeſus Chriſtus, unſer Heiland" (31. 32), „Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geiſt" (35), „Komm heil'ger Geiſt, Herre Gott" (36. 37), „Nun danket alle Gott" (43), „Nun komm' der Heiden Heiland" (45 u. 46), „O Lamm Gottes, unſchuldig" (48), „Schmücke dich, o liebe Seele" (49), „Von Gott will ich nicht laſſen" (56).

Daß Technik und Klangweſen des Claviers größeren Einfluß auf die Entwickelung des Clavierſtils ausüben, als Klang und Spielweiſe der Orgel auf die Beſonderheit des Orgelſtils, wurde bereits erwähnt. Wir fanden die Clavierwerke von Bach aus der früheren, von uns betrachteten Periode hauptſächlich von dem Beſtreben beeinflußt, das Klangweſen des Inſtruments zur Geltung zu bringen. Das war überhaupt das Ziel der ganzen Technik des Inſtruments in jener Zeit, und als Joh. Seb. Bach es unternahm, daſſelbe gleichfalls ſeinen höheren Ideen dienſtbar zu machen, mußte er erſt die Technik deſſelben mannichfach verbeſſern und erweitern. Er half zunächſt eine neue Weiſe der Handhaltung und des Fingerſatzes begründen. Die Hand-

*) P. A. S. V Cah. 6. No. 8. 9.
**) Ebend. No. 10.
***) Ebend. No. 11.
†) Ebend. No. 21.
††) Ebend. Cah. 7 No. 41.
†††) Ebend. Cah. 6 No. 22.
*†) Ebend. S. II Cah. 7 No. 36.

haltung beim Clavier- und Orgelspiel war bisher meist so, daß die Spieler die Finger beim Spielen beinahe langausgestreckt hielten, „als ob sie an Drähten befestigt wären", wie Philipp Emanuel Bach in seinem „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen," sagt; namentlich seit unseres Meisters Vorgang wurde die andere Handhaltung mit eingebogenen Fingergelenken, unserer heutigen entsprechend, bei den Clavier- und Orgelspielern herrschend, die erst einen, dem neuen Kunstwerk angemesseneren Anschlag und auch größere Fertigkeit ermöglicht. In Bezug hierauf wurde die Bach'sche Fingersetzung noch bedeutungsvoller. Daß Bach den Gebrauch des Daumens zuerst eingeführt habe, ist nicht richtig, schon Ammerbach giebt über seine und des kleinen Fingers Anwendung in seiner: Orgel- oder Instrument-Tabulatur, Leipzig 1571 — die betreffenden Regeln. Allerdings stützt sich, wie das bei der eben erwähnten Handhaltung gar nicht anders möglich war, die Applicatur immer noch vornehmlich auf die drei mittelsten Finger; der Daumen und der kleine Finger kamen nur ausnahmsweise bei den Tonleitern, besonders aber bei weiten Intervallen in Anwendung.

„Die erste Regel von der Application der rechten Hand" heißt bei Ammerbach:

„So ein Gesang ordentlich vnd gleich hinauffsteiget, so rühret man den ersten Clavem mit dem forderſten Finger, dem Zeiger genannt, welcher vorgezeichnet wird durch die Ziffer 1". (Den Daumen bezeichnet Ammerbach mit 0:) Den andern Clavem mit dem mittlern Finger so durch 2 bedentet wird. Als fortan einen Finger um den andern hinauf umgewechselt. So aber der Gesang wieder heruntergeht, so hebt man den ersten Clavem mit dem Goldfinger, welcher mit der Ziffer 3 gezeichnet wird, wieder an. Den andern Clavem schlägt man mit dem mittlern, den dritten mit dem förderſten Finger vnd läuft also fortan mit den zwei forderſten Fingern einen um den andern herab als Exempla gratia:

f	g	a	b	c	$\overline{d}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$	$\overline{b}$	$\overline{a}$	$\overline{g}$	$\overline{f}$	$\overline{e}$	$\overline{d}$	c
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	2	1	2	1	2	1

Die andere Regel von der linken Hand:

Wenn ein Gang hinauffsteiget, so geschiehet die Application an der linken Hand also: Der erste Clavis wird geschlagen mit dem Goldfinger 3, der andere mit dem Mittlern 2, der dritte mit dem Zeiger 1, der vierte mit dem Daumen 0, vnd also fort mit dem Goldfinger wieder angefangen. Wenn sich aber der Gesang wieder herunter giebt, hebt man mit dem Zeiger an vnd folget mit dem Mittlern, also einen um den andern, bis zu Ende der Coloratur:

f	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	a	g	f	e	d	c
3	2	1	0	3	2	1	0	3	2	1	2	1	2	1	2	3

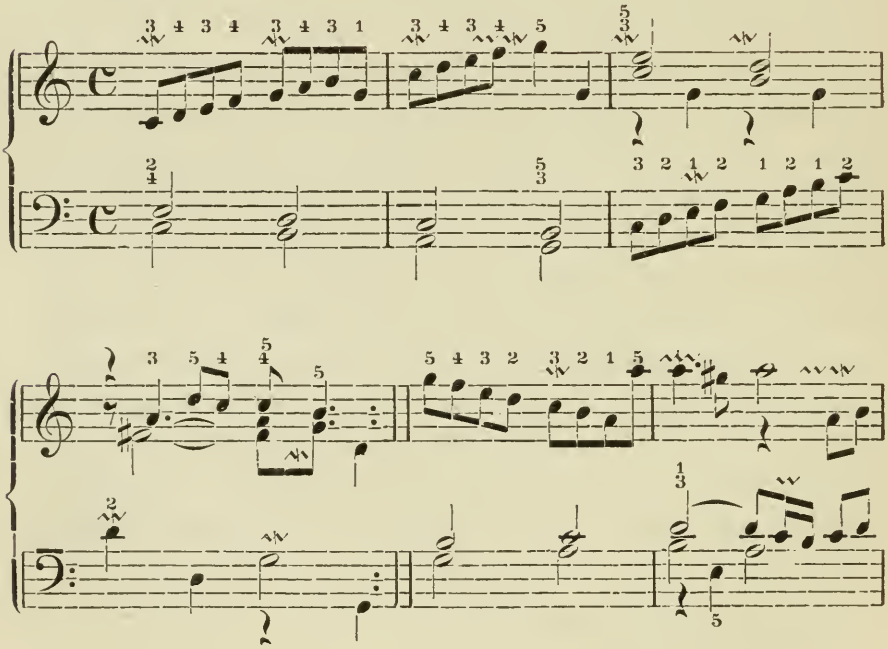
„Eine „vierte Regel von den Concordanten beyder Hände" heißt bei Ammerbach:

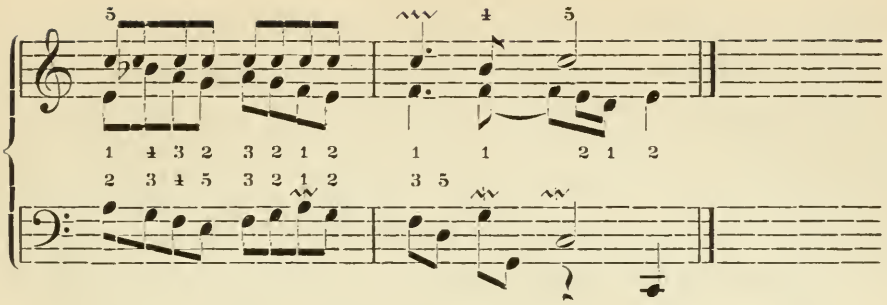
„Concordanten, das sind zusammenklingende Stimmen, werden auff der Orgel oder Instrument also gegriffen, nemlich Tertien werden in beyden Händen mit der Ziffer 1 und 3 geschlagen, als c vnd e, item Quarten, Quinten vnd Sexten mit 1 vnd 4, als c vnd f, c vnd g vnd c vnd a. Die Septimen aber, Octaven, Nonen vnd Decimen mit 4 vnd 0, das ist mit dem kleinsten Finger vnd dem Daumen, als c vnd h, c vnd $\overline{c}$ vnd d vnd $\overline{e}$."

Zu einer bestimmten Praxis führten diese Regeln indeß noch nicht, und Prätorius noch meint*): „Ihrer Viele lassen sich etwas sonderliches bedünken vnd wollen daher etliche Organisten verachten, wegen dessen, daß sie nicht dieser oder jener Application mit den Fingern sich gebrauchen. Welches aber meines Erachtens der Rede nicht werth ist; denn es lauffe einer mit den fordern, mittlern oder Hinderfingern hinab oder herauff, ja, wenn er auch mit der Nasen darzu helffen köndt, vnd machte vnd brächte alles fein vnd süß vnd anmuthig ins Gehör, so ist nicht Groß daran gelegen, wie oder auff was Maaß vnd Weise er solches zu Wege bringe." Mit größerer Sorgfalt behandelt diesen Gegenstand François Couperin, der bedeutendste Clavierspieler Frankreichs in jener Zeit, in seinem 1717 veröffentlichten Werk: „Art de toucher le clavecin". Doch findet

*) Syntagma mus. Tom. II pag. 44.

auch bei ihm der Daumen nur ausnahmsweise Verwendung, und nicht etwa zum Ueber- oder Unterſetzen, wie in unſerer Zeit. Den Fingerſatz für die C-dur-Tonleiter giebt er wie folgt an: 1 2 3 4 3 4 3 4. Dies Ueberſetzen des dritten Fingers über den kleinen war ſehr beliebt, und Türk berichtet in ſeiner Clavierſchule, daß Friedemann Bach, unterſtützt durch eine glückliche Hand, brillante Tonleitern mit dem 3. und 4. Finger ſpielte. Dieſe beſondere Art des Ueberſetzens des längeren Fingers über einen kürzeren entſprach der Mechanik des Clavichords, deſſen ſich Bach bediente, ſo daß er ſie auch noch beibehielt, als er ſchon den Daumen mit hinzuzog, und ihn zum Unter- und Ueberſetzen gebrauchte, um dadurch die Ausführung ſchwieriger Paſſagen möglich zu machen, oder doch zu erleichtern. Wie die, eigenhändig von Bach mit Fingerſatz verſehenen Uebungsſtücke des: „Clavierbüchlein für Friedemann Bach", das unſer Meiſter am 22. Januar 1720 anlegte, zeigen, wandte er neben der neuen Art des durch den Gebrauch des Daumens ermöglichten Unter- und Ueberſetzens auch noch die ältere Weiſe des Ueberſetzens an, wie das erſte Stück des Clavierbüchleins zeigt:



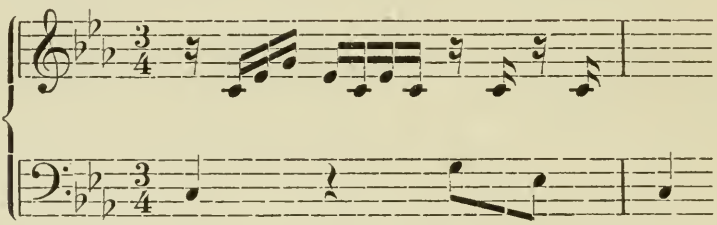


Das Stück enthält alle beim Clavichord und der älteren Weise der Handhaltung bequeme Arten des Uebersetzens. Nur bei einer mehr gestreckten Haltung der Finger ist das Uebersetzen des dritten Fingers über den vierten und des vierten über den fünften bequem ausführbar. Als diese Handhaltung in der oben angegebenen Weise *verändert wurde* und der *Anschlag* mit gebogenen Fingergliedern erfolgte, wurde dies Uebersetzen des dritten und vierten Fingers unbequem. Die veränderte Mechanik des Instruments als Flügel und Pianoforte machte es dann für eine correcte Ausführung geradezu störend; es mußte dem Ueber- und Untersetzen vermittelst des Daumens weichen. Damit war die Grundlage für eine Technik gewonnen, welche die Entfaltung des gesammten Klangvermögens des Instruments erst ermöglichte. Die alte Behandlungsweise war wenig geeignet, einen gesangreichen Ton zu erzeugen, sie drängte auf Einführung der Verzierungen — der Agrements; jetzt erst wurde es auch möglich, die Töne gesangreich zu verbinden, sie zu beseelen, und damit gewann der Clavierstil erst die Möglichkeit seiner vollständigen Ausbildung.

Ein Hinderniß der rascheren Entfaltung dieses Stils lag noch in der Mechanik des Instruments, nach welcher eine Saite zur Erzeugung von mehreren Tönen benutzt wurde. Es entsprach dies der Technik des Monochords, das als der erste Anfang des Clavichords zu betrachten ist. Bei den Monochordsaiten konnte bekanntlich der klingende Theil durch einen beweglichen Steg verkürzt oder verlängert werden, so daß die eine Saite Töne von verschiedener Höhe erzeugte. Das Verfahren auf mehrere Saiten angewandt, ergab das Clavichord, bei welchem jeder Saite zwei oder drei Tasten zugehörten, um damit die verschiedenen Töne zu

erzeugen. Es ist klar, daß diese verschiedenen Töne einer Saite nicht gleichzeitig, sondern nur nach einander angegeben werden konnten, daher machte das Spiel mehrstimmiger Tonstücke besondere Schwierigkeiten, und man begann allmälig, dies Instrument bundfrei zu machen, d. h. für jeden Ton eine besondere Saite aufzuziehen. Bach bediente sich nur dieser bundfreien Instrumente und die nicht bundfreien kamen allmälig ganz außer Gebrauch.

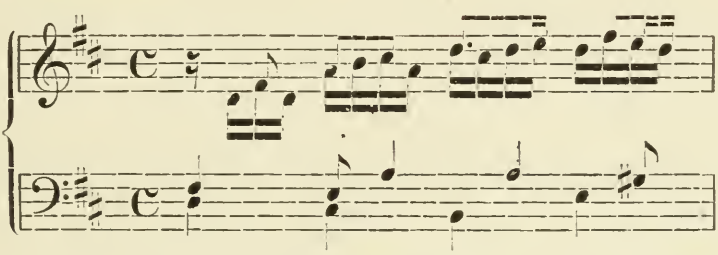
Schon in jenen Präludien und kleinen Stücken, die der Meister für seine Schüler schrieb, zeigt sich die veränderte Richtung, welche nunmehr auch der Clavierstil nimmt. Obwol die Prälndien des Clavierbüchleins für Friedemann Bach und die beiden Hefte, die Joh. Seb. Bach für seine zweite Frau Anna Magdalena 1722 und 1725 zusammenstellte, zunächst den Zweck technischer Uebung verfolgen, so offenbaren sie doch auch meist einen viel tieferen Gemüthsinhalt, als die meisten bisher erwähnten Clavierfachen, die vorwiegend Klang und Technik des Instruments entfalten sollen. Selbst die auf einfacher harmonischer Figuration beruhenden Präludien, wie das zweite Stück des Clavierbüchleins für Friedemann*) — das Präludium in C-dur oder das in D-moll — vierte Lection des Clavierbüchleins**) oder die beiden in F-dur und beiden in G-moll***), vor Allem aber das in C-moll†):



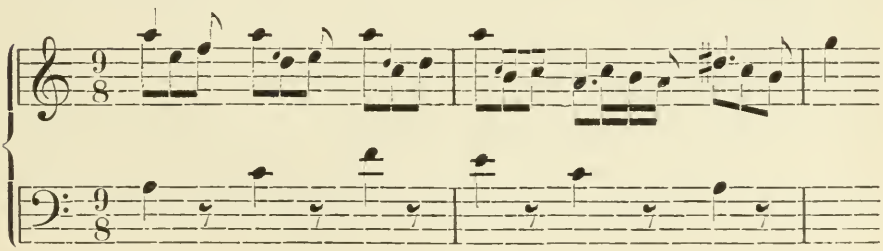
das in einem Buch von J. P. Kellner's Hand uns erhalten ist, entbehren nicht dieses ansprechenderen Inhalts. Ihre Harmonik ist durchaus

*) P. A. S. I Cah. 9 No. XVI 1.
**) Ebend. No. 5.
***) Ebend. No. 8. 9. 10. 11.
†) Ebend. No. 3.

nicht einfach, aber so weich vermittelt und in so beruhigend klingender Weise eingeführt, daß sie äußerst anziehend wirkt. Ganz besonders aber gewinnen sie dadurch an Reiz, daß durch die aufgelösten Accorde eine gewisse volksthümliche Melodie hindurchklingt, auch wenn sie nicht in Noten speciell ausgedrückt ist. Das ist's aber, was auch namentlich jetzt den Fugen die erhöhte Bedeutung giebt, daß die Themen dies volksthümliche melodische Element aufnehmen. Bei Bach's energischen Bestrebungen, alle Formen des künstlichen Contrapunkts sich anzueignen und die Harmonik bis in ihre äußersten Consequenzen zu verfolgen, war ihm doch der Sinn für den Reiz der Melodik nicht verloren gegangen, der in ihm früh geweckt wurde. Wir konnten bereits erwähnen, daß in seiner Familie auch die Pflege des Volkslieds nicht vernachlässigt wurde, und erfahren von Johann Sebastian, daß er namentlich von Arnstadt aus allsonntäglich Ausflüge nach der Ruhl machte, um sich dort am Volksgesange und an Volkstänzen zu erfreuen und zu erfrischen. Jetzt machen sich diese Eindrücke in den Themen seiner Fugen geltend. Hört man nicht deutlich in dem Thema des fugirten D-dur-Präludiums des Clavierbüchleins*):



oder in dem gleichsfalls fugirten A-moll-Präludium die nicht minder reizende Melodie:



*) P. A. S. I Cah. 9 No. 4.

Wie wir später noch nachweisen müssen, gelangte der Meister auf diesem Wege dazu, die contrapunktischen Formen zu beseelen, ihnen den neueren Geist aufzunöthigen und sie damit zu höchster Vollendung zu bringen.

Ohne Einfluß konnte dabei nicht bleiben, daß er daneben auch die weltliche Musik zunächst in der Form des Tanzes mit Sorgfalt pflegte. Die beiden Clavierbücher für seine Frau Anna Magdalena enthalten eine ganze Reihe von Tänzen, welche für die Entwickelung Bachs nicht ohne Bedeutung sind. Sie zeichnen sich vor den späteren namentlich dadurch aus, daß sie noch an den äußeren erzeugenden Vorgang direct anschließen, daß dieser die Form noch ganz entschieden bedingt, daß sie noch nicht gewissermaßen dessen Paraphrase sind. Beim Tanz wird selbstverständlich das melodische Element vorherrschend, ganz besonders, wenn er direct an den äußeren Vorgang dabei anknüpft. Zur Regulirung des Tanzes ist bekanntlich das kurze rhythmische Motiv, das durch die Zahl der ihm zu Grunde liegenden Tanzschritte bedingt ist, ausreichend. Wird das rhythmische Motiv dann auch melodisch und harmonisch ausgestattet, dann geschieht dies in dem Bestreben, es nicht nur eindringlicher zu machen, sondern zugleich die Charaktereigenthümlichkeit des betreffenden Tanzes durch die Musik darzustellen, und so erweitert sich das ursprünglich einfache ein- oder zweitactige Motiv zum acht- und mehrtactigen Theil und es entstehen neben jenen Tanzformen, welche immer noch an den äußeren erzeugenden Vorgang anknüpfen, jene mehr künstlerischen, welche nur noch im Rhythmus im Großen und Ganzen an die äußere Bewegung des Tanzes erinnern, hauptsächlich aber den Charakter in künstlerischer Form auszuprägen versuchen. Dies Bestreben führte dann dazu, durch Gegenüberstellung der einzelnen Tänze ihre Charaktereigenthümlichkeiten ins rechte Licht zu setzen, und so entstand jene Form der Zusammenstellung, welche unter dem Namen Suite einflußreich für die Weiterentwickelung der gesammten Instrumentalmusik wurde.

Der Name ist bekanntlich französischen Ursprungs und galt, seiner Bedeutung entsprechend, für eine „Folge oder Reihe von Musikstücken verschiedenen Charakters". Bereits mit dem Beginn des 16.

*) P. A. S. I Cah. 9 No. 11.

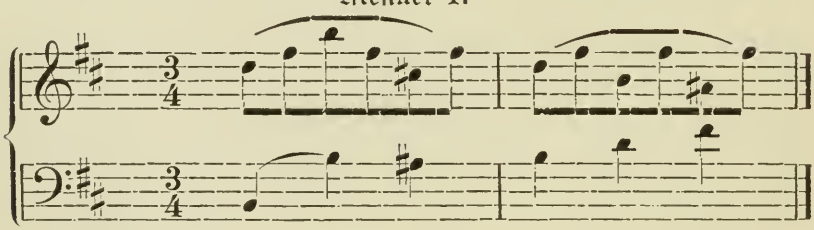
Jahrhunderts fanden neben den Volksliedern auch die Tänze Eingang in die Kunstpraxis jener Zeit; sie wurden von Tonkünstlern fleißig bearbeitet und herausgegeben und früh suchte man nach entsprechenden gemeinsamen Titeln für solche Sammlungen von Volksliedern oder Tänzen. In Italien nannte man die Tänze häufig Baletti; in Deutschland erschienen sie meist unter der Gesammtbezeichnung „Neue lustige Tänz" oder „Neue artige und liebliche Tänz" und im 18. Jahrhundert wurde Suite als Gesammtbezeichnung allgemein üblich. Häufiger ist anfangs auch die Bezeichnung Partie für derartige Zusammenstellungen und sie wurde, wie wir bereits sahen, auch von Bach — (Partita) beibehalten. Als die Componisten ernstlich darauf bedacht waren, ihre Tänze in bestimmten Partien zusammen zu stellen, kamen sie darauf, dies in gewisser Ordnung zu thun. Man merkte, daß die Art der Zusammenstellung auch auf die Wirkung der einzelnen Tänze von Einfluß wird, daß es zweckmäßiger ist, neben die sinnig gravitätische Allemande nicht die verwandte Sarabande zu stellen, sondern zwischen beide die belebtere Courante, und daß man diese wiederum nicht nach der feurigen Gigue bringen, sondern daß diese den Schluß bilden müsse u. s. w. Nunmehr, nachdem die Tänze wirklich in eine bestimmte Reihenfolge gebracht waren, erscheint der Name Suite ebenso entsprechend dafür, wie der Name Partie (ital. Partita), und beide Bezeichnungen finden wir seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts in Anwendung. In wie fern auch der Name „Kammersonate", Sonata da camera oder Sonate dei balletti gebräuchlich war, kommt noch später in Betracht.

Die Tänze der beiden „Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach" geben nur die einfachste Form, aber in anziehendster Darstellung. Sie enthalten einzelne der Sechs kleinen, sogenannten französischen Suiten*), wie die erste (in D-moll), die vierte (in Es-dur) und die sechste (in G-dur), vollständig und die anderen in einzelnen Sätzen. Eine andere (in A-moll) aus dem zweiten Clavierbuch von 1725

*) p. A. S. I Cah. 7. 5. Sechs kleine Suiten.

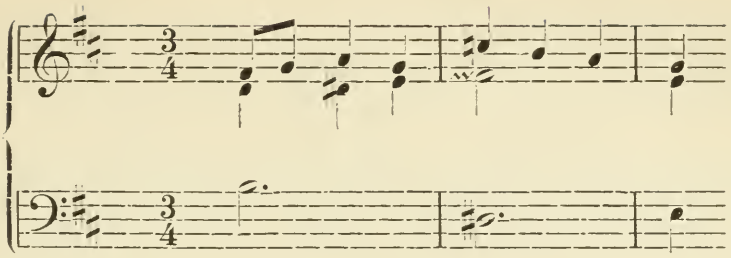
wurde als Partita III gedruckt*) und eine in E-moll als Partita V**). Hier schon, in diesen einfachsten Formen, zeigt der Meister seine ganze gestaltende Größe. Er hält sich so streng an die Form, als wären seine Allemanden, Sarabanden, die Gavotten und Couranten für einen wandernden Musikanten bestimmt, der sie zum Tanz aufspielen solle; und in der That sind sie alle auch derartig eingerichtet, daß sie getanzt werden können; die Menuette vor allen anderen wirken unwillkürlich zum Tanz anregend, zugleich aber sind sie mit den echt künstlerischen Mitteln des Meisters der Töne ausgeführt, so daß sie zugleich aus der niederen Sphäre der Tanzmusik gehoben und zu wirklichen Charakterbildern erhoben werden. Indem Bach die Harmonik und Melodik streng nach dem Bedürfniß des in den Tanz-Pas bestimmten Rhythmus anordnet, erfüllt er die äußeren Bedingungen des Tanzes vollständig; aber in der besonderen Weise, wie er diese Melodien erfindet und sie mit der gewählteren Harmonik ausstattet, nöthigt er diesen Formen zugleich einen besonderen Inhalt auf, der sie hoch erhebt über die, an sich niedere Stufe ihres Ursprungs und auf die höhere der Kunstgestaltung stellt. Darin zeigt er sich auch hier bereits als der Meister, der durch sein Genie auch den niederen Formen die rechte Bedeutung giebt; während die kleineren Geister sich durch sie herabdrücken lassen, erhebt und reiht er sie den höheren Erscheinungsformen ein, in ebenbürtiger Gestaltung. Namentlich in diesen französischen und den verwandten Suiten und den Partiten lebt die Ruhl mit dem ganzen Zauber der Volkspoesie. Der Meister träumt sich zurück in die Zeit, in der er diesen unmittelbar auf sich wirken ließ. Klingen nicht aus den Menuetten und der Anglaise der H-moll-Suite (Nr. 3 der französischen) volks-

Menuet I.

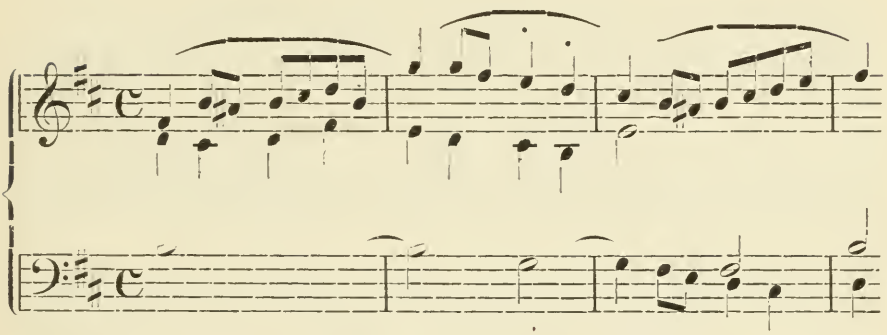


*) P. A. S. I Cah. 5 Part. III.
**) Ebend. Part. V.

Menuet II.

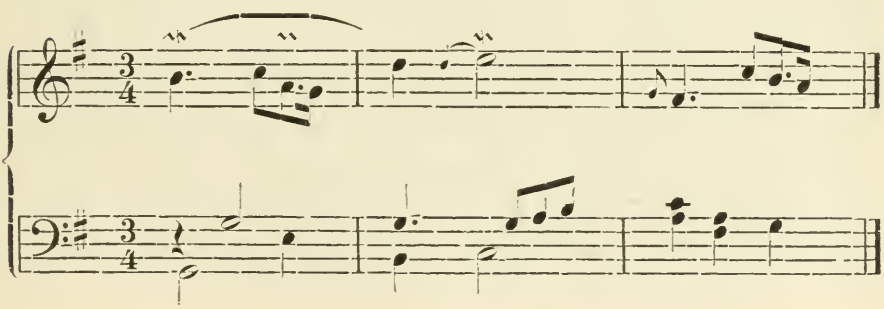


Anglaiſe.

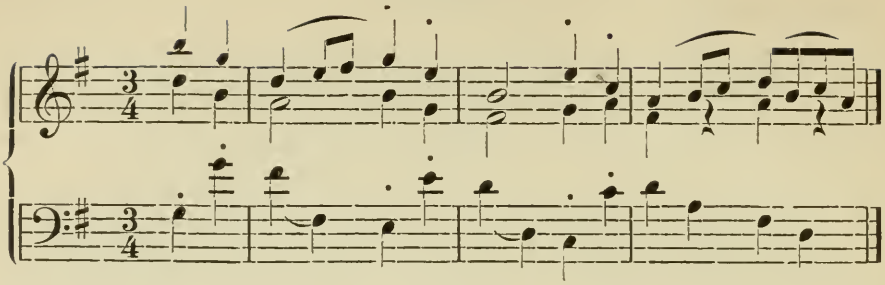


thümliche Geigen- oder Schalmeien-Melodien hindurch? Ganz beſonders aber ſcheint die Es-dur-Suite (Nr. 4) mit dem Zauber volksthümlichen Lebens erfüllt. In der G-dur-Suite (Nr. 5) ſind wieder die Sarabande, die Gavotte und die Bourrée mit dem Reiz des Volksliedes ausgeſtattet:

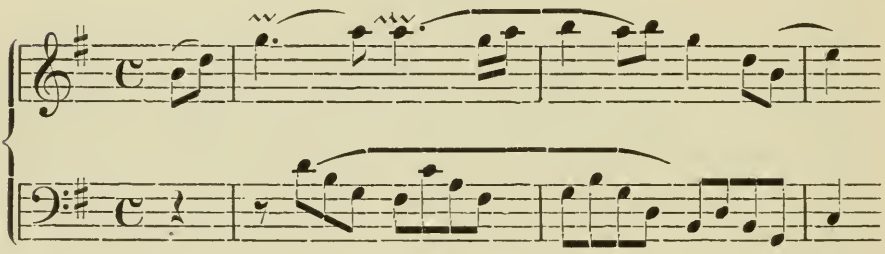
Sarabande.



Gavotte.



Bourrée.



In den weiter ausgeführten großen Suiten, wie in den englischen*), wird dieser volksthümliche Charakter mehr zurückgedrängt. Die einzelnen Tänze verlieren allmälig ihre engere Beziehung zum äußeren Vorgange, so daß sie selbst, wenn auch nicht den ursprünglichen Rhythmus, doch die scharfe Gliederung desselben aufgeben. Damit hat die Form höchste künstlerische Bedeutung gewonnen; unter Wahrung ihres ursprünglichen Charakters ist sie dem niederen Dienst, dem sie ihre Entstehung verdankt, vollständig entrückt und in den höheren der Idee getreten; diese bleibt dieselbe, welche auch den betreffenden Tanz erzeugt, aber ihre Darstellung erfolgt jetzt durch die verklärte, an nichts Aeußerliches mehr gebundene Form. Daß aber das volksthümliche Element immer noch auch bei dieser Darstellung Eingang findet, beweisen namentlich die Gavotten (und ihr Trio, die Musette) auch dieser Suiten. Der bedeutsamere Inhalt, den diese Formen und durch ihn

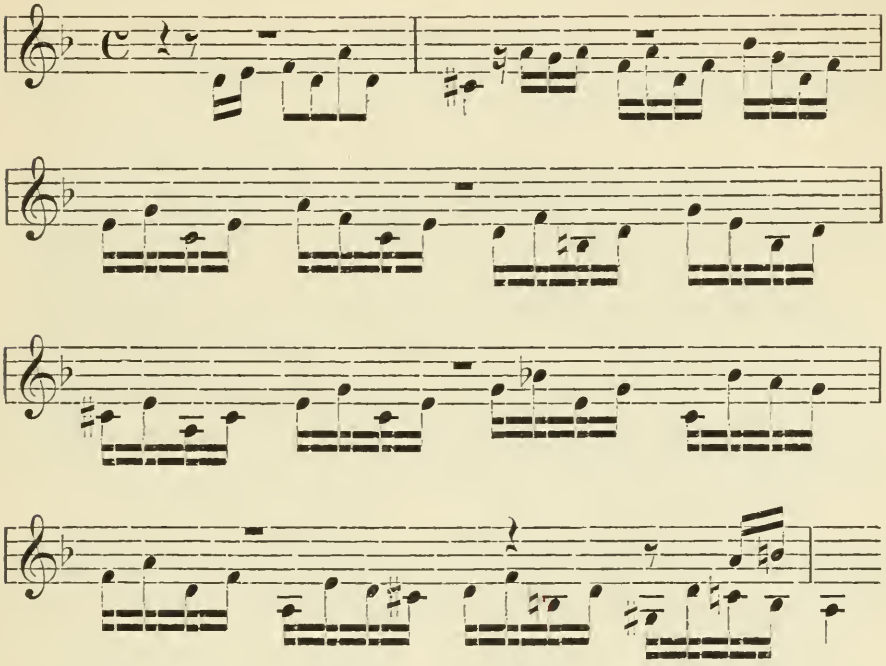
*) P. A. S. I Cah. 8.

auch ihre Darstellung gewinnen, veranlaßt, bei ihrer Anordnung und Zusammenstellung noch sorgfältiger zu verfahren; sie so innerlich wenigstens zu verbinden, daß sie den Gesammteindruck eines Lebensbildes hinterlassen und deshalb erscheint es auch angemessen, ihnen ein Präludium voraus zu schicken. Die gewöhnlichen Sätze der Suite sind demnach von jetzt an: Praeludium, Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée und Gigue. Die Courante erscheint wol auch mit Doubles; die Bourrée nicht selten als 1te und 2te; statt des Bourrée steht wol auch die Gavotte ebenso als 1te und 2te, wie auch Menuet und Passepied u. s. w.

Zu den Unterrichtswerken aus dieser Zeit, mit denen Bach die neue Clavier-Technik weiter zu verbreiten bemüht ist, gehören die sogenannten Inventionen und Sinfonien, die er zu verschiedenen Zeiten schrieb und etwa 1723 unter folgendem Titel vereinigte: „Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Clavieres, besonders aber den Lernbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht allein (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen (2) mit dreyen obligaten Partieen richtig und wohl zu verfahren, anbey auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen." Wie dieser Titel ausdrücklich feststellt, verfolgen sämmtliche Tonsätze dieses Werks nur rein technische Zwecke. Sie sollen nicht nur das Spiel mit zwei und drei durchaus selbständig geführten Stimmen lehren, sondern auch die Weise, wie solche zu erfinden (daher Inventionen) seien. Ihre Thematik ist deshalb die denkbar einfachste, sie stützt sich vorwiegend auf Tonleiter und die harmonische Figuration des Dreiklangs, aber wie mannichfach vermag der Meister diese einfachsten Darstellungsmittel immer wieder neu zu gestalten. Hier namentlich macht sich seine Meisterschaft, die Tonleiter-Motive immer neu zu wenden, glänzend geltend. Im Allgemeinen tragen die Inventionen wie die Sinfonien zweitheilige Lied-

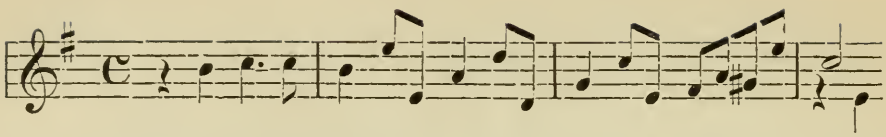
form und sie unterscheiden sich dadurch wesentlich von der Form des Präludiums (Praeambulum), als welche sie der Meister anfangs bezeichnete. Im Charakter des Präludiums liegt es, daß es eine derartige Gliederung ausschließt; es ist der Ausdruck der nach irgend einer abgeschlossenen Empfindung suchenden inneren Bewegung, und dieser entspricht die liedmäßige Gliederung weniger, daher nimmt das Präludium freiere Form an. Es löst einen zwar gefestigten, aber nicht gegliederten harmonischen Apparat motivisch auf, in einem Zuge fortschreitend. Die meisten Inventionen sind dagegen schon aus einem in sich gegliederten Motive gesponnen, so daß damit die Gliederung auch im Großen gegeben ist. Diese Motive nun sind nicht so ausdrucksvoll, daß mit ihrer energischen Weiterentwickelung ein tiefgemüthlicher, außergewöhnlich anregender Inhalt offenbart wird. Die Verarbeitung erfolgt meist, in wenn auch nicht strenger, doch organisch canonisch entwickelter Weise, so daß diese Inventionen zu wahren Cabinetsstücken des ganzen Stils werden. Die fünfzehn Sinfonien sind im Grunde dreistimmige Inventionen. Es ist bekannt, daß Bach sie anfangs als Fantasien bezeichnete; den Namen Sinfonie wählte er dann wol in Erinnerung daran, daß man früher darunter überhaupt mehrstimmige Tonstücke verstand. Die Fülle der Harmonik, die Bach hierbei verwenden konnte, giebt auch der Thematik dieser Sinfonien größere Klangfülle und damit erhöhte Eindringlichkeit. Die Inventionen sind vorwiegend, wie das im Wesen des zweistimmigen Canons liegt, melodisch erfunden und, wie wir bereits andeuteten, auf Tonleiter und Accord basirt; die Themen der Sinfonien werden mehr in Form der Fuge verarbeitet, wobei eine breitere harmonische Grundlage zulässig ist, ja geboten erscheint. Diese dann von vorn herein anzudeuten, läßt Bach in der Regel das Thema gleich mit einem ausgeführteren Contrapunkt eintreten und die weitere Entwickelung erfolgt dann ganz besonders mit Rücksicht auf Harmonieentfaltung. So erscheinen diese Inventionen und Sinfonien im Grunde als Clavier-Etüden, und im Sinne derselben geschrieben, aber sie sind eben so voll echt Bach'schen Geistes, daß sie zugleich als Kunstwerke ersten Ranges gelten müssen.

Jetzt gewinnen auch die Themen der Clavierfugen Bachs bedeutsameren Inhalt, als die früheren. Das nachstehende Thema einer D-moll-Fuge*)

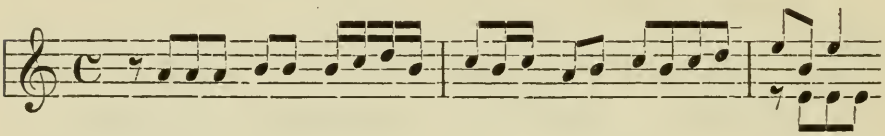


deutet in seiner etwas ungelenken-Weitschweifigkeit, eben so in der beschränkten Modulationsordnung noch auf eine frühere Zeit dieser Periode, in welche es aber unstreitig nach seinem, auf einer inhaltsvollen Harmonik ruhenden Tonreichthum nicht gehört. Mit dem reichen Harmoniewechsel während innerlich einheitlicher Figuration, wie er uns bereits in diesem Thema entgegentritt, wußte der Meister gar bald die wunderbarste Wirkung zu erreichen, zu rühren und zu erschüttern. Bei größerer Einfachheit offenbart das Thema einer anderen Fuge aus ziemlich derselben Zeit nicht minder bedeutenden Inhalt**):

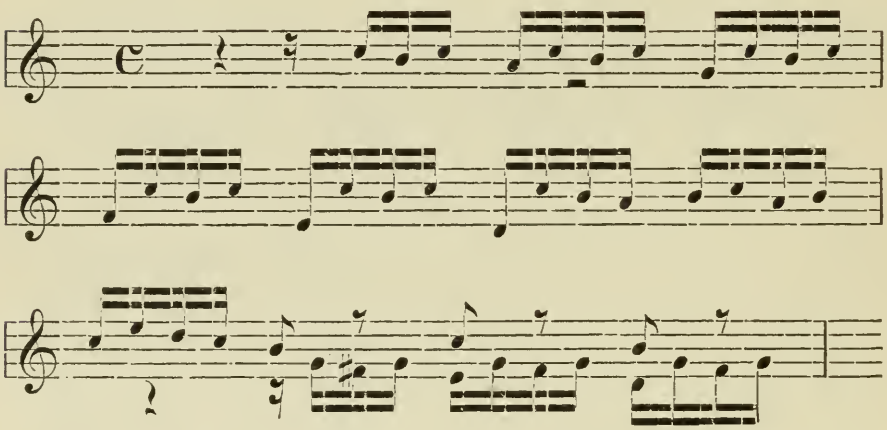
*) P. A. S. I Cah. 8 No. 12.
**) Ebend. No. 14.



dessen weitere Darlegung in der Verarbeitung immer größeres Interesse beansprucht. Dies gilt fast noch mehr von dem Thema einer dritten Fuge aus derselben Zeit*):

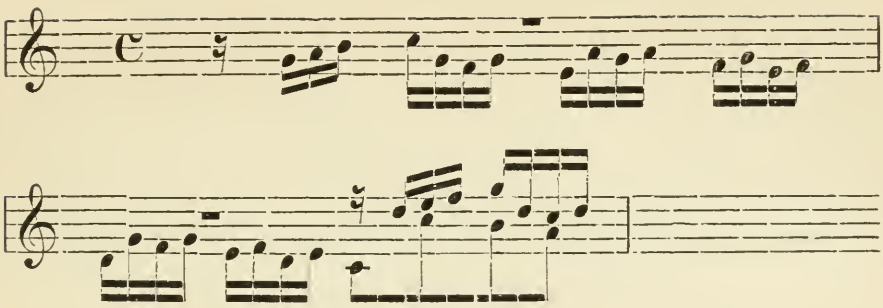


das dann auch eine Verarbeitung erfährt, welche bereits die Ausdrucksfähigkeit des Instruments allseitig beansprucht und in glänzendem Lichte zeigt. Das Thema der C-dur-Fuge aus dem „Clavierbüchlein für Friedemann" scheint zur Stärkung der schwächeren Finger, namentlich der rechten Hand, erfunden**):

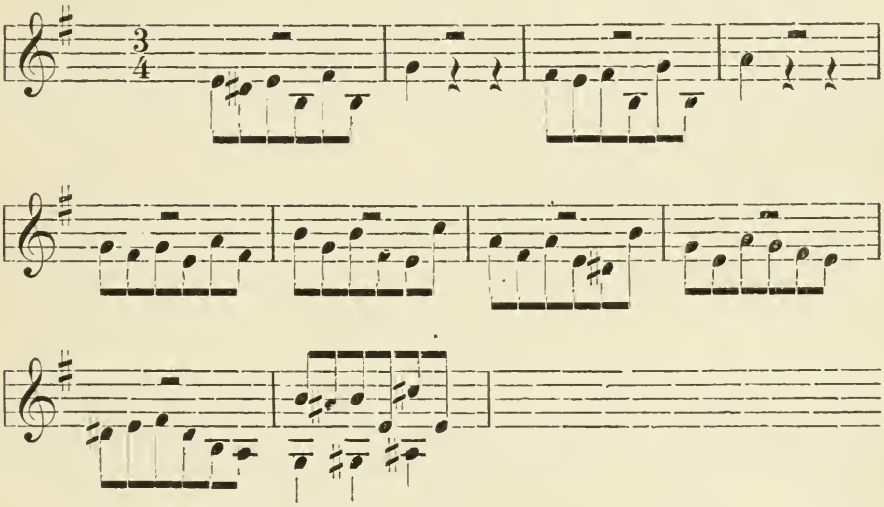


allein in der Consequenz, mit der es entwickelt ist, gewinnt es doch auch bedeutsameren Inhalt. Diesem verwandt ist das Thema einer anderen Fuge***):

*) P. A. S. I Cah. 9. No. 15.
**) Ebend. No. 9.
***) Ebend. Cah. 9. No. 8.



das unter des Meisters Händen eine äußerst knapp und energisch wirkende Fuge ergiebt. Eins der inhaltreichsten Themen hat Bach in der, gleichfalls dieser Periode angehörenden E-moll-Fughetta verarbeitet*):



so daß diese zu den bedeutendsten des Meisters zu zählen wären, wenn nicht der etwas bunte Contrapunkt bei der weiteren Verarbeitung mitunter störend wirkte.

Vollständig schöpferisch erweist sich der Einfluß der vocalen Thematik auf die der Clavierfuge in dem Werke, das ebenfalls einen Lehrzweck verfolgt und das im Jahre 1722 entstand, unter dem Titel: „Das

*) P. A. S. I Cah. 9 No. 5.

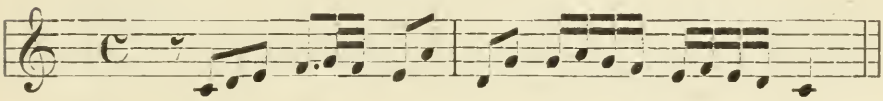
wohltemperirte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Töne und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend, zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besondern ZeitVertreib aufgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach p. t. Hochfürstl. Anhalt. Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer Musiquen Anno 1722."

Zur Erläuterung des Titels sei zunächst erwähnt, daß die Bezeichnung: „wohltemperirtes Clavier" der besonderen Art, wie die Saiten des Claviers oder die Pfeifen der Orgel gestimmt werden, entlehnt ist. Bekanntlich üben wir die Musik nicht nach akustisch reinen Tonbestimmungen, sondern diese erfahren bei den Instrumenten mit gebundener Intonation — wie Clavier, Orgel und Blasinstrumenten mit Klappen und Ventilen — Abänderungen, um ein brauchbares, auf eine bestimmte Zahl von Tönen beschränktes Tonsystem herzustellen. Die Abweichung von der mathematischen Reinheit nannte man Schwebung, die Abänderung an sich aber Temperatur. Bis ins 18. Jahrhundert waren die ungleich schwebenden Temperaturen in Anwendung, nach welcher die Schwebungen unter die einzelnen Intervalle der Tonleiter verschieden vertheilt wurden. Erst im 18. Jahrhundert brach sich die Methode der gleichschwebenden Temperatur, nach welcher die Schwebungen an die 12 Intervalle der Tonleiter gleichmäßig vertheilt werden, und welche zuerst von Andreas Werkmeister (1645—1706) und Joh. Georg Neithardt (gest. 1740) theoretisch begründet worden war, allgemein Bahn, und Bach trug hierzu nicht wenig bei. Das erwähnte Werk: Das wohltemperirte Clavier ist für ein gleichschwebend temperirtes Clavier berechnet, auf welchem allein bequem in allen 24 Tonarten, wie Bach forderte, gespielt werden konnte.

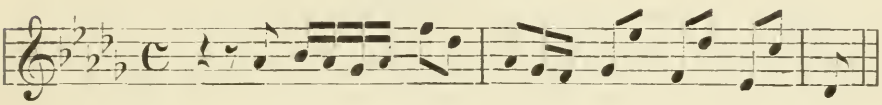
Dies Werk bezeichnet einen der bedeutsamsten Höhepunkte in der großartig und energisch erfolgenden Entwickelung des Meisters. Es bildet den Abschluß jenes Prozesses, der sich in dieser Periode vollzog, aus welchem der neue, einen kostbaren Inhalt in den künstlichsten

formen darlegende Clavierstil hervorging. Von den 24 Präludien und Fugen, die es enthält, weisen einige wenige noch auf eine frühere Entstehungszeit hin; aber auch diese sind als Marksteine für den Weg, den Bach nahm, um auf diese Höhe zu gelangen, von größter Bedeutung. Wieder sind es die Themen der Fugen, die unser vollstes Interesse zunächst beanspruchen. Hier namentlich zeigt sich der Einfluß des Vocalen, der die instrumentale Erfindung beseelen half; einzelne derselben scheinen geradezu dem Volksliede abgelauscht:

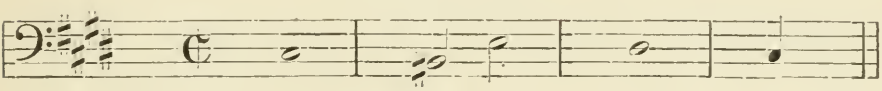
Fuga I.



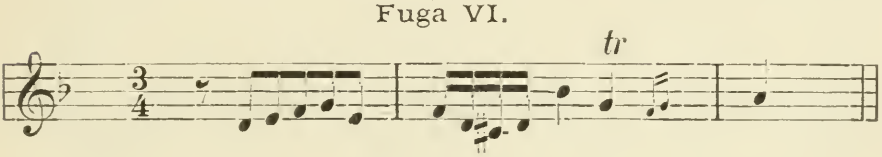
Fuga III.



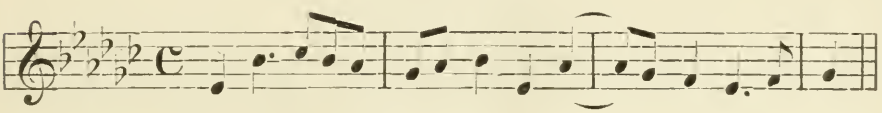
Fuga IV.



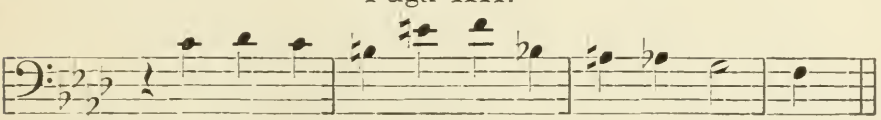
Fuga VI.



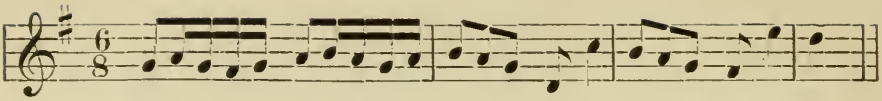
Fuga VIII.



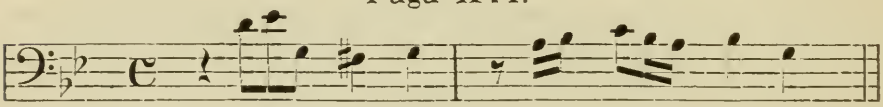
Fuga XII.



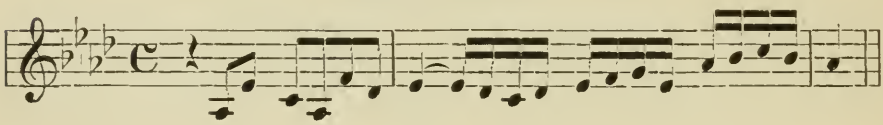
Fuga XV.



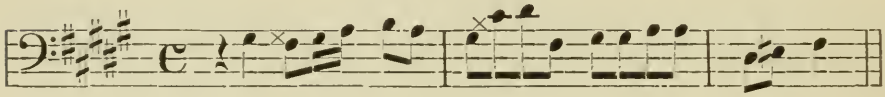
Fuga XVI.



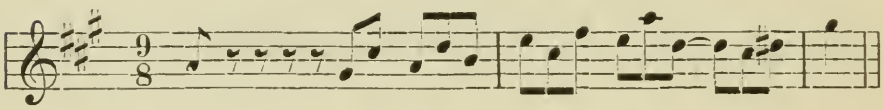
Fuga XVII.



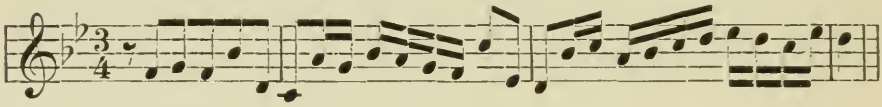
Fuga XVIII.



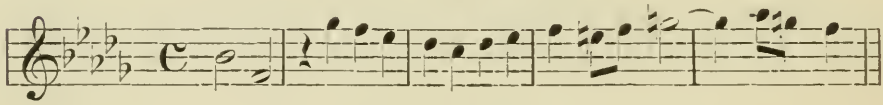
Fuga XIX.



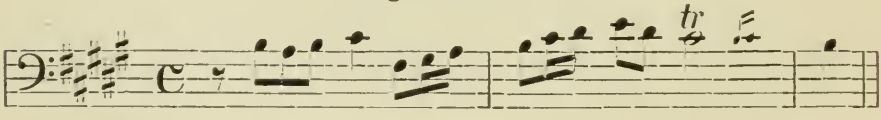
Fuga XXI.



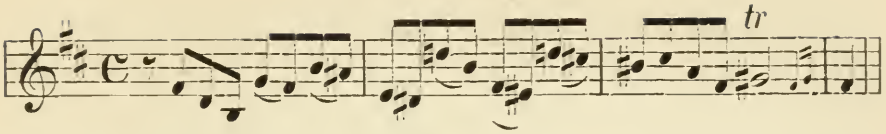
Fuga XXII.



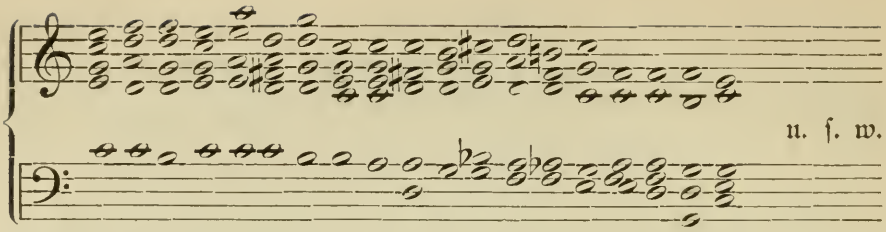
Fuga XXIII.



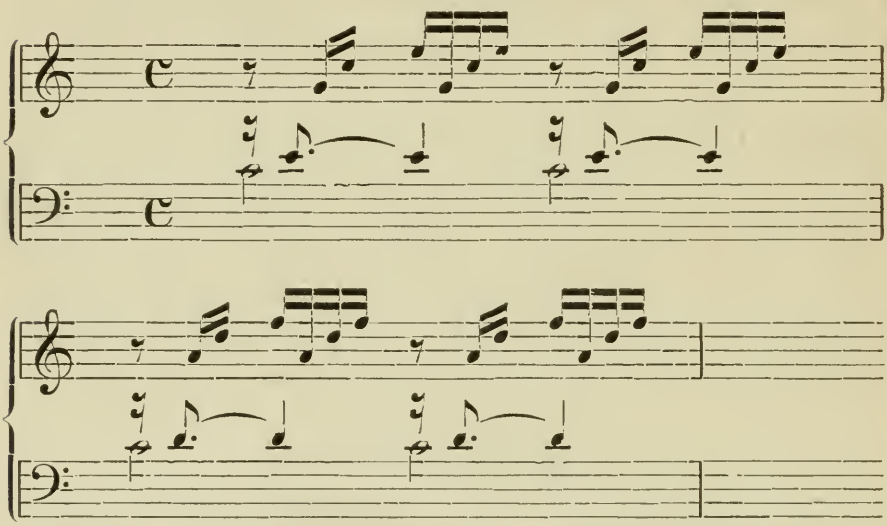
Fuga XXIV.



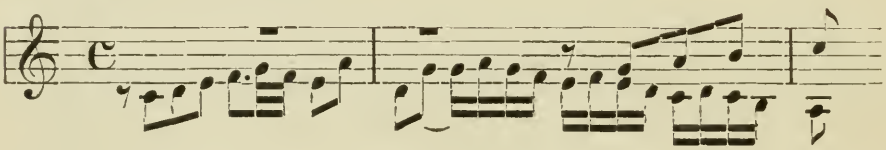
Jedes dieser Themen wirkt, als sei es direct durch ein Volkslied erzeugt. Einer ähnlich inhaltreichen Thematik begegnen wir kaum noch bei irgend einem andern Meister früherer oder späterer Zeit. Dem entsprechend aber gestaltet sich die weitere Durchführung. Bach erst bringt jenen, im Volksliede angeregten Prozeß, der auch unser modernes Tonsystem entstehen und der die Orgelmeister Führer und Gefährte in ein enges Wechselverhältniß setzen ließ, zu Ende. Führer und Gefährte erscheinen bei ihm wie zwei, im Reim verbundene Verszeilen und die einzelnen Wiederschläge stehen in dem Verhältniß wie die Stollen der alten Liedform. Ganz besonders die Neugestaltung und Gruppirung der Wiederschläge der einzelnen Durchführungen erfolgt in so genialer Mannichfaltigkeit und künstlerischer Ordnung, wie vorher bei keinem andern Meister; jede bringt den ursprünglichen Inhalt in neuer Beleuchtung und Auslegung, so daß er, in seine äußersten Consequenzen verfolgt, erschöpfende Darstellung gewinnt. Dadurch wurde erst der Mechanismus der alten Formen zum Organismus belebt, in welchem ein lebendiger Inhalt dargelegt und verkörpert erscheint. Der Stimmungsgehalt wird zunächst schon in gewissem Sinne angedeutet durch das Verhältniß, in dem die Fuge zum Präludium steht. Die erzeugende Idee dieser Form konnten wir bereits andeuten; wir erkannten, daß sie der Gliederung entbehrt, weil sich in ihr noch nicht eigentlich ein bestimmter, faßbarer Inhalt ausspricht; sie bezeichnet vielmehr das Suchen und Ringen nach einem solchen, oder nach dem ihn bestimmt aussprechenden Gedanken. Damit ist der Gang des Präludiums bedingt. Eine bestimmte Folge von Accorden wird durch harmonische Figuration aufgelöst, ohne eine andere Gliederung als die, durch den harmonischen Formationsprozeß bedingte. So stellt sich gleich das erste Präludium dar; seine harmonische Grundlage ist möglichst einfach:



und diese wird bekanntlich in der einfachsten Weise arpeggirt:

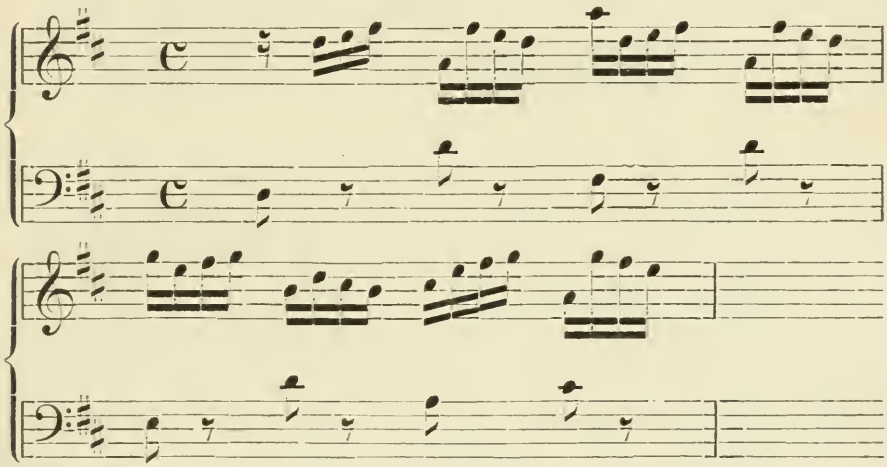


Das Motiv und die ganze harmonische Grundlage offenbaren kaum etwas anderes, als die naivste Lust am Klange, die unmittelbarste Spielfreudigkeit, die sich an dem absichtslosen Getändel mit Klängen und Harmonien ergötzt, bis sie zum wirklichen Gestalten und Bilden vordringt. Aber auch dies kommt entschieden nicht weiter als bis zur bloßen Lust am Gestalten:

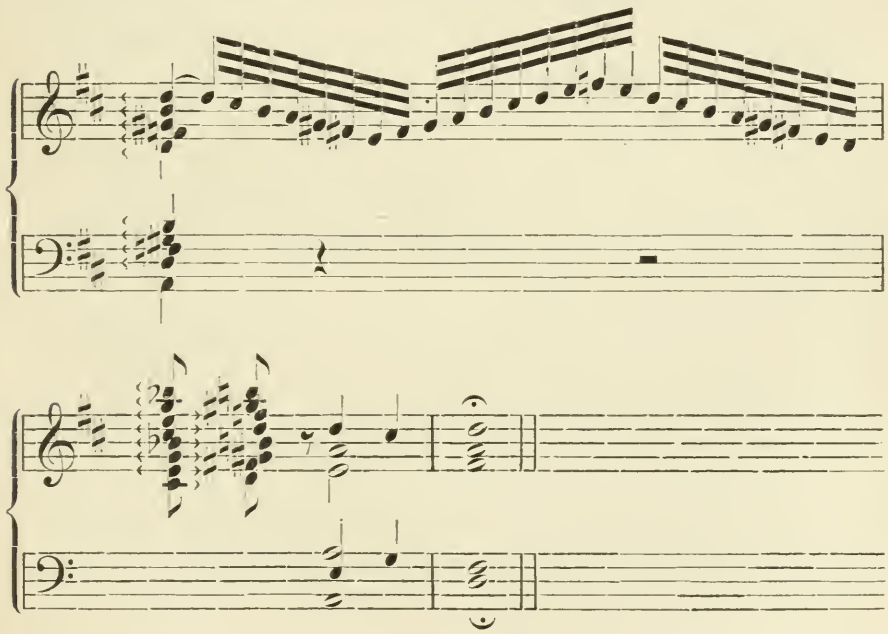


doch hält sie sich in sonnigster Klarheit und unverdrossener Frische bis zum Schluß. Präludium und Fuge vermitteln uns damit nicht einen Inhalt von besonderm Werth, aber beide ergötzen uns als licht-

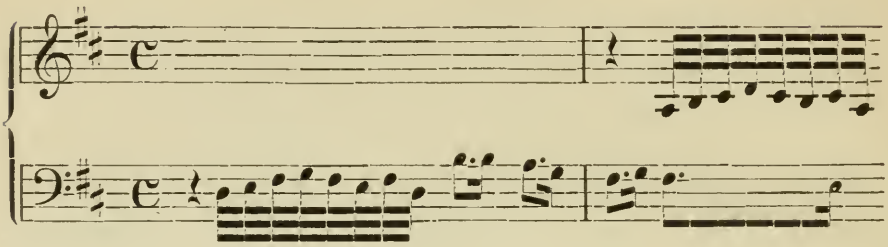
helle Gebilde einer gottbegnadeten ſchaffenden Meiſterhand. Das gilt auch von einer ganzen Reihe dieſer Tonſätze, wie von der D-dur-Fuge (V.), von der Es-dur-Fuge (VII.), von der E-dur-Fuge (IX.), der E-moll-Fuge (X.), der A-moll-Fuge (XX.) oder der B-dur-Fuge (XXI.). Nur die energiſche Durchführung eines ſo harmloſen Motivs wie das des D-dur-Präludiums:



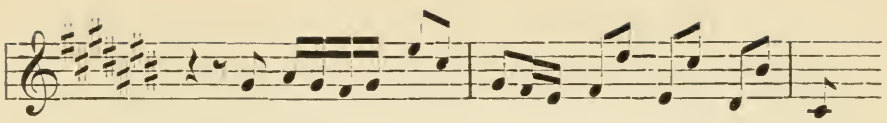
das ſich am Schluß rhythmiſch ganz bedeutſam gipfelt:



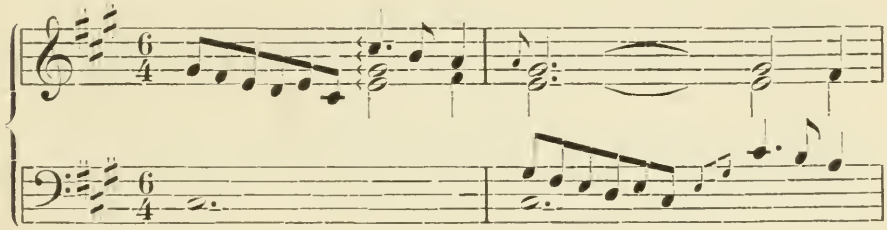
konnte zu einem Thema führen, das in seiner bunten Fassung nur eine andere Seite dieser gestaltenden Spielfreudigkeit giebt:



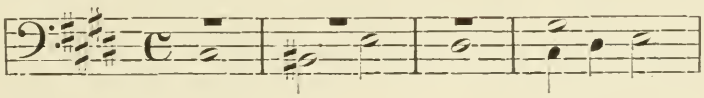
und das in dem oben angeführten Schluß bereits angedeutet ist. So ist es auch erklärlich, daß nicht alle Präludien mit den ihnen zugehörigen Fugen gleichzeitig entstanden sein mögen. Diese spiel- und gestaltungsfreudige Stimmung hatte unser Meister immer, es war daher nicht schwer, die, wenn auch zu verschiedenen Zeiten, doch unter gleichen Verhältnissen entstandenen derartigen Stücke zu vereinigen, auch wenn sie sonst außer der Tonart wenig gemeinsame Züge verrathen. Auch darf man namentlich bei der Beurtheilung dieser Tonstücke die Tonart durchaus nicht unbeachtet lassen. Jedenfalls entgingen dem Meister die eigenthümlichen Charakterzüge nicht, die sich, namentlich in einem bestimmten Cyklus gedacht, ganz unverkennbar herausstellen. Wie der Charakter der Es-dur- und der F-dur-Tonart entschieden weicher und gedämpfter erscheint, als der der D-dur- oder der E-dur-Tonart, und doch auch erhöhteren Glanz gewinnt, bei größerer Innerlichkeit als der der C-dur-Tonart; und wie die G-dur-Tonart Dominant-Charakter annimmt und die F-dur-Tonart den, der Unterdominant, wie die Des- und A-dur-Tonart verhüllter erscheinen, als die erwähnten, das wird auch in der Themenbildung und der besonderen Weise des Präludiums ersichtlich. Mit diesem Werke erhielt so das moderne, das wohltemperirte Zwölftonartensystem gewissermaßen seine Sanction für alle Zeit und so ist es klar, daß Bach auch von den weiteren Consequenzen desselben sich beeinflußt fand. Da, wo der Meister aber ein Fugenthema gewinnt von wirklich tiefpoetischem Inhalt, wie das der Cis-dur-Fuge (III.),



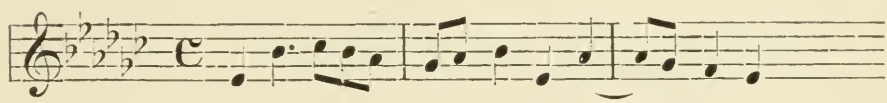
offenbart sich dieser auch in einem bedeutsameren Präludium. Dies ist fast bis zur Liedform entwickelt und das Begleitungsmotiv wird so mannichfaltig verarbeitet, daß dadurch ganz genau der Weg bezeichnet ist, auf welchem der Meister sich aus der allgemeinen Anregung zu dem festgefügten, sich selbst in höchster Klarheit aussprechenden Thema durcharbeitet. Das gilt noch in höherem Grade fast von dem Cis-moll-Präludium IV:



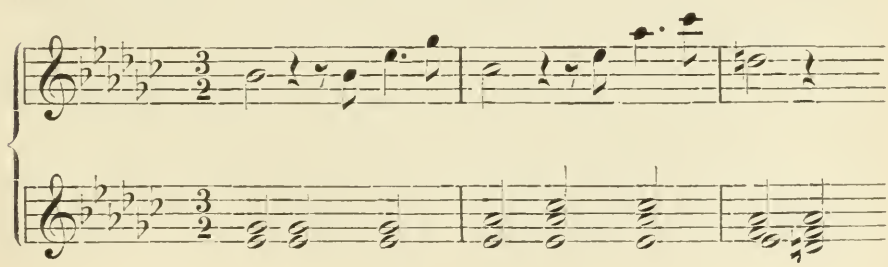
Das Motiv schon ist inhaltreich und wie Bach es mit selbst bei ihm ungewöhnlicher Sorgfalt verarbeitet, konnte es nur zu einem Fugenthema führen, das gesättigt ist von milder und doch tief ergreifender Himmelsruhe:



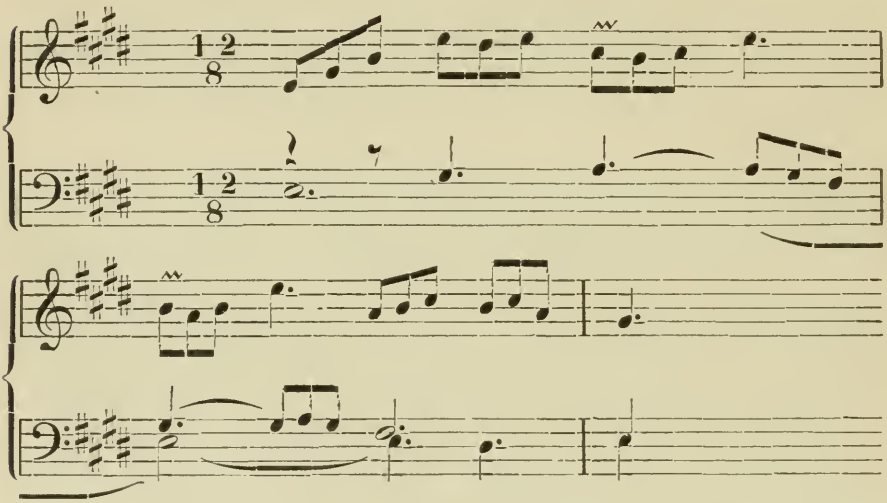
Die Es-moll-Fuge (VIII.)



hat ein Präludium von fast tragisch schwerem Charakter:



so daß man versucht wird, ihren Zusammenhang zu bezweifeln; allein der Schluß des Präludiums belehrt uns, daß der Meister sich in ihm zu der freundlichen Stimmung des Fugenthema's hindurch zu ringen bemüht ist. Der entgegengesetzte Fall tritt uns bei der E-dur-Fuge (IX.) entgegen; hier fängt das Präludium in gemüthvoll harmloser Weise an:



Die harmonische Steigerung, die es namentlich gegen den Schluß hin erfährt, bereitet dann das inhaltreiche Thema vor. Bei andern, wie z. B. der H-dur-Fuge (XXIII.), ist der Zusammenhang zwischen dieser und dem Präludium ein so inniger, daß er sich in der Thematik selbst äußerlich offenbart.

Die inhaltreichere Thematik Bachs führt zu einer fester gegliederten und mehr durchdachten Durchführung. Indem Bach, wie erwähnt, erst jenen, im Volksliede und dem darauf basirenden modernen Tonsystem angeregten Prozeß, nach welchem sich Führer und Gefährte ergänzen, zum Abschluß bringt, so daß beide wie zwei im Reim verbundene Liedzeilen erscheinen und die einzelnen Wiederschläge in das Verhältniß wie die Stollen der alten Liedform treten, gewinnt er in dieser Gruppirung eine so wirksame, dem ursprünglichen Inhalt entsprechende Anordnung, die kein Meister vor ihm kannte. Die Fuge wird zur organisch gegliederten Form.

Damit aber förderte er auch die Entwickelung der Sonatenform, für welche eine derartige Gruppirung Hauptbedingung wurde.

Wie erwähnt, war der Begriff Sonata in jener Zeit noch äußerst schwankend. In der Regel bezeichnete man damit auch den von Instrumenten ausgeführten Einleitungssatz zur Cantate oder zu andern derartigen weiter ausgeführten Tonstücken, deren Bach ebenfalls eine ganze Reihe schrieb. Hauptsächlich wol veranlaßt durch seine Stellung in Weimar und Köthen schrieb er eine Reihe selbständiger Sonaten für Cembalo und ein anderes Instrument. Auch in der besondern Ausführung dieser Form herrschte in jener Zeit noch große Willkür. Man unterschied die Sonata da chiesa, die aus der Motette hervorgegangen ist, von der Sonata da camera (oder auch baletti), die mehr den Suitenstil festhält. Theoretiker, wie Niedt (1721), erklären die Suite für eine Art Sonate, „die nicht das Amt einer Präludie verwaltet, sondern als Concert für sich instrumentaliter ausgeführt wird." So erscheinen auch beide Formen neben einander. Gegen Ende des Jahrhunderts war diese Form namentlich bei den Geigern beliebt. Heinrich Biber — geb. 1648 — fürstlich salzburgischer Kapellmeister, nimmt in seinen Sonaten, außer variirten Arien, Adagio's, Presto und dergl., auch alte Tänze mit auf. Corelli's zwölf Sonaten für Violine, Baß und Clavier (1685) enthalten neben Sonaten von vier Sätzen — einem langsamen folgt ein schneller, diesem wieder ein langsamer und ihm wieder ein schneller — und von fünf Sätzen, auch reine Suiten. Bach hatte die Construction dieser Form besonders durch seine Arrangements der Vivaldischen Concerte kennen gelernt.

In Betreff der äußeren Anordnung der einzelnen Sätze unterscheidet sich die Suite von der Sonate hauptsächlich dadurch, daß Bach bei jener für alle, zu einer Suite verbundenen Sätze die ursprüngliche Tonart festhält, während die Sonatensätze hier einen, nach bestimmten Gesetzen geordneten Wechsel zeigen. In der Regel besteht die Sonate bei Bach aus vier Sätzen: zwei langsamen und zwei bewegten. Der langsame Eröffnungssatz und das anschließende Allegro sind äußerlich auch dadurch verbunden, daß sie in der Haupttonart stehen: als dritter Satz folgt dann wieder ein langsamer Satz, aber in der Paralleltonart,

und ein rascher Satz in der Haupttonart macht den Schluß. So sind die ersten fünf der bekannten: Sechs Sonaten für Clavier und Violine*) in H-moll — A-dur — E-dur — G-moll und F-moll gehalten; die letzte in G-dur bietet mehr Abwechselung. Sie beginnt mit einem Allegro in der Haupttonart — ihm folgt ein Largo in der Paralleltonart — E-moll — und diesem ein Allegro in derselben Tonart — Cembalo-Solo — diesem dann ein Adagio in H-moll und dies leitet unmittelbar in das Schluß-Allegro in G-dur über. Mit dieser Anordnung ist die Idee der Sonate — als eine aus Sätzen verschiedenen Charakters, die innerlich verbunden sind, zusammengesetzte Form vollständig in die Erscheinung getreten. Das Prinzip der Wirkung durch den Contrast kommt hierbei ganz anders zur Anwendung als bei der Suite; hier sind die Tänze contrastirend geordnet, um die Wirkung des einen durch den andern nicht zu hemmen, sondern zu heben; bei der Zusammenstellung der Sonate dagegen wird die Idee des Contrastes bestimmend für die Gestaltung der einzelnen Sätze. Wie bei den Fugen mit Präludium die eine Form die andere bedingt und beeinflußt, so steht auch der einleitende langsame Satz der Sonate mit dem anschließenden schnelleren in ähnlichem Zusammenhange; dieser bedingt dann wieder den langsamen und dieser den raschen Schlußsatz. So weit wurde das Prinzip des Contrastes bei der Bachschen Sonate bestimmend wirksam und es fehlte nur noch, dies auch auf die einzelnen Sätze auszudehnen, was indeß jetzt noch nicht geschah; dies blieb den spätern Meistern überlassen, die nach dem Vorgange Joseph Haydns die Form der Sonate in dieser Weise erst zur Vollendung brachten. Joh. Sebastian Bach blieb innerhalb dieser Grenzen der große Vertreter der dialektischen Entwickelung; die Wirkung durch den Contrast suchte er hauptsächlich nur, soweit dies angedeutet worden ist, in der Stellung der Sätze zu einander. Diese selbst aber entwickelt er mehr motivisch, nach Art des aus der Motettenform gewonnenen Sonatensatzes. Wie sich das Prinzip des Gegensätzlichen schon in der Tonleiter — in dem Verhältniß von Tonika

*) A. d. B. G. Bd. IX. S. 69—172.

und Dominant darstellt — hatte er bereits so weit erkannt, daß er, wie wir nachwiesen, damit die engste Verbindung von Führer und Gefährten bei der Fuge darstellen konnte. Im Uebrigen aber war bei ihm noch die ältere Anschauungsweise der Tonleiter vorwiegend, er war noch in einer Musikpraxis erzogen, welche das alte Tonartensystem zur Grundlage hatte und es lag ihm fern, auch den neuen Sonatensatz aus dem neuen Tonsystem herauszuconstruiren, wie das instinktmäßig später Joseph Haydn that. Bachs Sonaten sind kostbare Perlen der Instrumentalmusik, aber sie können mehr nur als Schlußsteine des alten, denn als Anfänge des neuen Sonatenstils gelten. Auch zur Förderung des Clavierstils im engern Sinne trugen sie weniger bei, weil sie vorwiegend jene polyphone Schreibart festhalten, welche dem Charakter des Instruments weniger entspricht. Ober- und Unterstimme des Claviers sind so als selbständige Stimmen gedacht, daß selbst die Bezeichnung Trio gerechtfertigt erscheint, wenn noch ein anderes Instrument: Geige, Flöte, Viola da gamba u. dergl. hinzutritt und daß noch ein zweites Cembalo, die Harmonie ergänzend, hinzugezogen wurde. Es ist an andern Orten nachgewiesen worden, daß der, aus der Natur des Instruments heraustreibende Clavierstil diese, der vocalen treu nachgebildete Polyphonie aufgeben und eine andere finden mußte. In den langsamen Sätzen der Sonaten Bachs ist auch diese bereits nicht nur angedeutet, sondern in ihren Anfängen dargestellt; und in den späteren Clavierwerken ist sie bereits so weit ausgebildet, daß sie, durch seinen Sohn Phil. Em. vermittelt, in Joseph Haydn den neuen Clavierstil erzeugen konnte.

Fünftes Kapitel.

Bach in Leipzig.

Die Thomasschule in Leipzig, eine der ältesten Pflanz- und Pflegstätten der kirchlichen Tonkunst, war, wie die meisten derartigen Schulen, eine Klosterschule. Auch das Kloster der Augustiner in Leipzig hatte im 13. Jahrhundert bereits einen Kirchenchor, bestehend aus einer Anzahl Alumnen, d. h. Schüler, welche unentgeltlich in die Schule aufgenommen und dort wissenschaftlich und musikalisch ausgebildet und vollständig unterhalten wurden, wofür sie in der Kirche bei der Ausführung der Cultusgesänge mitwirken mußten. Nach der Einführung der Reformation in Leipzig erwarb die Stadt das Kloster; das Alumnat behielt seine Beneficien und wurde zu einer der berühmtesten Cantoreien Deutschlands, welche unter ihren Leitern mehrere der trefflichsten deutschen Musiker zählt, wie Georg Rhau, der 1520 das Cantorat abgab; Seth. Calvisius, der es von 1594—1615 inne hatte; ihm folgte Johann Hermann Schein (1617—1630); Tobias Michael (1631—1657) und Seb. Knüpfer (1657—1676) sind nicht weiter berühmt geworden, eben so wenig wie Joseph Schelle (1676—1701), während dessen Nachfolger Joh. Kuhnau (1701—1722) als Claviercomponist Bedeutung gewann. Den höchsten Glanz sollte dem Cantorat der Thomasschule doch erst unser Meister geben, der am 31. Mai 1723 eingeführt wurde.

Die amtliche Thätigkeit des Thomas-Cantor war ursprünglich nicht nur auf die Unterweisung und Leitung des Thomanerchors beschränkt; er hatte auch einige Lectionen im Latein zu ertheilen, von denen sich Bach indeß sehr bald frei machte. Die Mitwirkung des Thomanerchors beim Gottesdienst wurde von vier Kirchen beansprucht — von der Thomas- und der Nicolaikirche, der Peterskirche und der Neuen Kirche — er war zu diesem Behufe in vier Chöre getheilt — doch nur an den erst erwähnten beiden Hauptkirchen hatte der Thomas-Cantor die Leitung; in den beiden andern übernahm sie an seiner Stelle die Präfecten. Auch in den Gesangstunden, deren wöchentlich sieben zu ertheilen waren, vertrat der Präfect nicht selten den Cantor. An den gewöhnlichen Sonntagen wurde in einer der beiden Hauptkirchen vom ersten Chor unter Leitung des Cantors eine Cantate und Motette aufgeführt. Nur an hohen Festtagen fand diese Aufführung in beiden Kirchen statt, in der einen zum Früh-, in der andern zum Nachmittagsgottesdienste.

Auf der inneren Seite des Titelumschlags der Orginalpartitur der Cantate: „Nun komm' der Heiden Heiland" steht von Bach's eigener Hand geschrieben:

Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Advent-Sonntage frühe:

„(1.) Praeludieret (2.) Motetta (3.) Praeludieret auf das Kyrie so gantz musiciret wird. (4.) Intoniret vor dem Altar. (5.) Epistola verlesen. (6.) Wird die Litaney gesungen. (7.) Praeludieret auf den Choral. (8.) Evangelium verlesen. (9.) Praeludieret auf die Hauptmusik. (10.) Der Glaube gesungen. (11.) Die Predigt. (12.) Nach der Predigt wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen. (13.) Verba Institutiones. (14.) Praeludieret auf die Music. Und nach selbiger wechselsweise praeludieret und Choräle gesungen, biß die Communion zu Ende et sic porrò."

An verschiedenen Sonn- und Festtagen erlitt diese Ordnung mancherlei Veränderungen, welche hier nicht weiter in Betracht kommen können.

Auch in der Universitätskirche — der Paulinerkirche — hatte der

Thomas-Cantor zu bestimmten Gelegenheiten die Musik zu leiten und Joh. Seb. Bach glaubte die Ausübung der Functionen eines Universitätsmusikdirectors überhaupt beanspruchen zu dürfen. Seine Beschwerdeschriften, welche er in dieser Angelegenheit an den König richtete, blieben indeß wol erfolglos, Joh. Gottl. Görner behielt als Universitätsmusikdirector die Leitung der Sonntagsmusik in der Paulinerkirche und nur bei besonderen Festlichkeiten trat Bach an seine Stelle. Für diese schrieb er auch mehrere seiner Werke: „wie das Dramma per musico. Der zufriedengestellte Aeolus" oder die Trauermusik auf den Tod der verstorbenen Königin Christiane Eberhardine" u. s. w.

Auch in Leipzig sollte die amtliche Thätigkeit dem Meister nur zu bald Verdruß aller Art bereiten. Die, jener Zeit stark gelockerte Disciplin der Thomasschule, mußte auch die Leitung des Thomanerchors bedeutend erschweren, und da bei Aufnahme der Alumnen auch Seiten des Raths nicht selten den Vorschlägen Bachs gerade entgegengesetzt verfahren worden war, so darf man es wol als eine brutale Ungerechtigkeit bezeichnen, wenn einzelne Mitglieder des Raths es unserm Meister zur Last legten, daß der Thomanerchor nichts Entsprechendes leistete. In seinem dieserhalb an den Rath gerichteten „kurzen, jedoch höchstnöthigen Entwurf einer wol bestallten Kirchenmusik" vom 23. August 1730, konnte er von den 54 Alumnen nur 17 als zu gebrauchende, 20 als noch nicht zu brauchende und 17 als untüchtige bezeichnen. Diese unangenehmen Verhältnisse verleideten ihm seine Stellung so, daß er wieder an eine Veränderung dachte und seinen ehemaligen Schulkameraden Erdmann in dem bereits erwähnten Briefe vom 28. October 1730 bittet, ihm dazu behülflich zu sein, weil der Dienst in Leipzig „1) bey weitem nicht so erklecklich, als man mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthigt werden, mit Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen."

Mittlerweile war Johann Matthias Geßner zum Rector der Thomasschule gewählt und im September als solcher eingeführt wor-

den. Als ausgezeichneter Schulmann wußte er sehr bald die Ordnung unter den Thomanern wieder herzustellen und erleichterte damit schon auch unserm Meister die Ausübung seiner Berufspflichten. Dabei war er aber zugleich mit diesem von Weimar aus bekannt und ein großer Verehrer seiner Meisterschaft, wovon er in einer Anmerkung seiner Ausgabe der Institutiones oratoriae des Marcus Fabius Quintilianus so beredtes Zeugniß giebt. Seinen Bemühungen gelang es auch dem Rath der Stadt Leipzig gegenüber die Bedeutung Bachs in das rechte Licht zu setzen, so daß dieser keine weitere Veranlassung fand, eine Veränderung seiner Stellung herbeizuwünschen. Leider nur zu bald sollten indeß diese günstigen Verhältnisse eine empfindliche Störung erleiden. Geßner ging 1734, einem ehrenvollen Rufe folgend, als Universitätsprofessor nach Göttingen und mit seinem Nachfolger als Leiter der Thomasschule — mit dem Rector Johann August Ernesti — gerieth Bach wieder bald in ernste Zwistigkeiten. Anmaßender Schulmeisterdünkel suchte wieder seine Thätigkeit zu hemmen und ihm seine Stellung zu verbittern. Der Weisung Bachs entsprechend: strengste Zucht im Thomanerchor zu halten, war der Präfect Gottfried Theodor Krause aus Herzberg (im Jahre 1736) veranlaßt worden, einige ungeschliffene Buben zu züchtigen, und da sie sich widersetzlich erwiesen, hatte er sich hinreißen lassen, das zulässige Maß dieser Züchtigung zu überschreiten. Deshalb erhoben die jugendlichen Uebelthäter Klage bei dem Rector, der in unbegreiflicher Verblendung sie in Schutz nahm und den Präfecten, obgleich dieser zu den besten Schülern der Anstalt zählte, zu der entehrenden Strafe der Züchtigung vor versammelter Schule verurtheilte. Vergebens verwandte sich Bach für seinen Präfecten, vergebens bat dieser um seine Entlassung, um der entehrenden Bestrafung zu entgehen; der gereizte Schulmeisterdünkel wollte sein Opfer nicht losgeben, und so sah sich Krause genöthigt die Schule heimlich zu verlassen. Daraus glaubte der Rector das Recht herleiten zu dürfen, nicht nur die aus der Kasse des Chors dem Präfecten noch zustehenden Gelder, sondern auch das, was dieser sonst noch an Habe im Alumnat zurückgelassen hatte, ihm vorzuenthalten, und nur auf die Verwendung Bach's beim Rath wurde der Rector veranlaßt, dies alles

herauszugeben. Damit natürlich war der Bruch zwischen ihm und Bach vollzogen. In anmaßendster Ueberschätzung seiner Machtvollkommenheit, ernannte der Rector an Krause's Stelle einen Präfecten, den Bach selbstverständlich nicht anerkennen durfte und so kam es selbst zu Störungen des Gottesdienstes. Mehrmals wandte sich Bach vergebens an den Rath der Stadt mit dem Ersuchen, energisch einzuschreiten; und als der Rath dies im Februar 1737 that, geschah es in einer Weise, die den unerquicklichen Zustand nicht beseitigte, sondern noch verschärfter fortdauern ließ. Der übermüthige Schulmann merkte nur zu gut, daß der Rath, obwol er von der Rechtmäßigkeit der Forderungen Bachs überzeugt sein mußte, sich scheute, diesem dem Rector gegenüber Genugthuung zu geben, und so wurde dieser nur noch anmaßender, und wol nur durch die Dazwischenkunft des Königs August, der 1738 zur Ostermesse nach Leipzig kam, scheint der ärgerliche Streit beendet worden zu sein. Schon unterm 27. Juli 1733 hatte sich Bach, der unerquicklichen Verhältnisse seiner amtlichen Stellung halber, um Verleihung eines Hoftitels nach Dresden gewandt. Er überreichte hier dem Churfürsten (und König von Polen) das Kyrie und Gloria seiner H-moll-Messe mit nachstehendem Begleitschreiben:

„Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich August, Königlichen Prinzen in Pohlen und Litthauen, Herzogen zu Sachsen" u. s. w.

Meinem gnädigsten Herrn.

Durchlauchtigsten Churfürst,

Gnädigsten Herrn.

Ew. Königlichen Hoheit überreiche in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach Dero Weltberühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey den beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, dabey aber ein und anderer Beschränkung unverschuldeterweise auch inzuwenden

eine Verminderung deren mit dieser Function verknüpften Accidentien empfinden müssen, welche aber gänzlich nachbleiben möchten, da ferner Ew. Königliche Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle conferiren und deswegen zur Ertheilung eines Decrets gehörigen Orts hohen Befehl ergehen lassen würden; Solche gnädigste Gewehrung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire noch in schuldigsten Gehorsam, indes wol auf Ew. Königlichen Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen-Musique so wohl als zum Orchestre meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräffte zu Dero Dienste zu widmen, in unaufhörlicher Treue verharrend Ew. Königlichen Hoheit unterthänigster Knecht

Dresden den 27. July 1733.

Johann Sebastian Bach.

Da Bach hierauf keinen Bescheid erhielt, erneuerte er unterm 27. September 1736 sein Gesuch, worauf er unterm 19. November 1736 zum „Compositeur bei der Hof-Kapelle allergnädigst ernannt wurde."

Irgend welchen weiteren Erfolg scheint diese Titelverleihung für unsern Meister nicht gehabt zu haben, selbst seine Stellung in dem erwähnten Conflict vermochte sie nicht zu verbessern, wie Bach gehofft hatte. Man kann ohne Weiteres annehmen, daß Ernesti die ganze Bedeutung Bach's als Künstler recht wol erkannte, — daß er sich aber durch sie genirt fühlte. Es gehört eben die umfassende und feine weltmännische Bildung eines Geßner dazu, um auch in seinem „Untergebenen" die Größe anzuerkennen. Der Schulmeisterdünkel Ernesti's, der in dem Selbstbewußtsein unseres Meisters nur Hochmuth sehen wollte, ergriff wol nur die sich darbietende Gelegenheit mit Freuden, diesem die Ueberlegenheit seiner Stellung zu zeigen und er scheute selbst nicht vor böswilligen Verleumdungen zurück, als er nicht erreichte, was er wollte. Wie groß auch Ernesti als Schulmann gewesen sein mag, so klein erweist er sich in dieser Angelegenheit als Mensch und Charakter.

Auch unter dem Rath der Stadt Leipzig waren gewiß Manche, die in Bach den großen Meister erkannten oder doch ahnten; aber auch diesen ist

es in der Regel ein angenehmes Gefühl, Männer von Bedeutung ihre Abhängigkeit empfinden zu lassen. So nur ist es erklärlich, daß Bach in dieser Angelegenheit, in welcher er das Recht unzweifelhaft auf seiner Seite hatte, so heftigen Widerstand fand, und daß es eines besonderen Machtspruchs bedurfte, um den unerquicklichen Handel zu beenden.

Es bezeugt die ganze Hoheit und Seelengröße Bach's, daß auch durch diese, leider so oft wiederkehrenden unbehaglichen amtlichen Verhältnisse seine Schaffensfreudigkeit nicht einen Augenblick getrübt und verkümmert wurde. Schon in jener ersten Zeit, in welcher der Rath ihm seine Stellung so verleidete, daß er daran dachte, sie zu verlassen, schrieb er eine Reihe von Cantaten, Orgel- und anderen Instrumentalwerken, die ihn zum ersten Meister auf diesen Gebieten machten, und auch während der Jahre des späteren Conflicts mit Ernesti, dem Rath und dem Consistorium war er nicht minder fleißig, als während der wenigen Jahre, in denen ihm Geßner seine Stellung zu einer angenehmen zu machen wußte. Bach's schöpferische Thätigkeit war vollständig unabhängig von den Einflüssen äußerer Zufälligkeiten; sein Genius erhob ihn so weit über die Kleinlichkeit dieser endlichen nichtigen Welt, daß ihn deren Erbärmlichkeiten nicht weiter berühren konnten.

Diese Verhältnisse, die ihm schon die Ausführung seiner Amtspflichten erschwerten, mögen wol auch dazu beigetragen haben, daß er nicht noch entscheidenderen Antheil an der öffentlichen Musikpflege in Leipzig überhaupt nahm. Daß es zunächst in seiner Absicht lag, ist durch verschiedene Thatsachen bewiesen. Als der Leiter des, von Telemann gegründeten Musikvereins — Schott — 1729 als Cantor nach Gotha ging, übernahm Bach die Leitung dieses Vereins, mit dem er auch öffentliche Concerte veranstaltete. Die Versammlungen fanden im Sommer Mittwoch Nachmittag von 4 bis 6 Uhr im Zimmermannschen Garten auf der Windmühlengasse und im Winter im Zimmermannschen Kaffee-Hause in der Katharinenstraße statt, während der Messe sogar wöchentlich zwei Mal — Dienstags und Freitags Abends, von 8 bis 10 Uhr. Neben der Kirchenmusik wurde hier auch die weltliche Musik gepflegt und geübt und man darf wohl annehmen, daß auch eine Reihe von Orchesterwerken unsers Meisters den Bedürfnissen des Musikvereins

ihre Entstehung verdanken. Mit einiger Sicherheit ist zu behaupten, daß er seine Orchestersuiten für die Aufführungen dieses Vereins einrichtete, wenn nicht geradezu componirte. Auch die Umarbeitungen seiner Violinconcerte zu Clavierconcerten mögen zum Theil dadurch veranlaßt worden sein, doch wurden diese hauptsächlich wol für seine eigene Hausmusik nöthig. „Insgesamt," schreibt er an Erdmann über seine Kinder in dem erwähnten Briefe vom 28. October 1730, „aber sind sie gebohrene Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kan, zumahln da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget."

Doch hatten wol auch in dem erwähnten Musikverein unseres Meisters Bestrebungen nicht den erwünschten Erfolg; er legte nach Verlauf mehrerer Jahre die Leitung des Vereins nieder. Im Jahre 1741 regte der Kaufherr Zehmisch die Bildung einer neuen Concertgesellschaft an, welche historische Bedeutung gewinnen sollte, und zu welcher Bach in kein nachweisliches Verhältniß trat. Erst am 11. März 1743 trat die, aus 16 Personen, sowol adeligen als bürgerlichen Standes, bestehende Concertgesellschaft ins Leben und sie nahm einen ungewöhnlich raschen Aufschwung; schon 1746 hatte sie ihr eigenes Concert-Local, in „den drei Schwänen auf dem Brühl, in dem sich die größten Maîtres, wenn sie hierher kamen, hören ließen." Als der Gesellschaft dann im Winter 1779 zu 1780 der Saal im Zeughause — dem Gewandhause — für ihre Concerte überlassen wurde, hießen diese: Gewandhausconcerte und erwarben sehr bald Weltruf.

Auch der, von einem seiner früheren Schüler, Lorenz Christof Mizler, in Leipzig 1738 gegründeten „Societät der musikalischen Wissenschaften" hielt Bach sich anfangs fern. Erst 1747 trat er in die Gesellschaft ein und schrieb für sie einen dreifachen sechsstimmigen Canon und die canonischen Veränderungen über den Choral: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her".

Auch von kritischen Angriffen sollte unser Meister nicht verschont bleiben. Gegen den einen vertheidigte ihn der, ihm befreundete Docent an der Leipziger Universität Johann Abraham Birnbaum. Johann

Adolf Scheibe, der bekannte Herausgeber der periodisch erscheinenden Schrift „Critischer Musikus" hatte sich unter Anerkennung der großen Bedeutung Bach's als Clavier- und Orgelspieler ungünstig über des Meisters Compositionen, die er für künstlicher und mühsamer, keineswegs aber von solchem Nachdrucke, Ueberzeugung und von solchem vernünftigen Nachdenken, als die „Telemannschen und Grannschen Werke" hält, geäußert (im Critischen Musikus von 4. Mai 1737), und wenn auch dies das Urtheil jener Zeit im Allgemeinen über Bach's Werke sein mochte, so scheint es doch unangenehm berührt zu haben, es in dieser harten Form ausgesprochen zu finden. Die Vertheidigung Bachs, welche Birnbaum in einer besondern Brochüre führte, fand allgemeinste Zustimmung, und als Scheibe darauf in heftig ausfallender und Bach verunglimpfender Weise antwortete, schrieb Birnbaum eine zweite Vertheidigungsschrift, in der er den Angreifer vollständig besiegte.

Später wurde Bach direct in einen literarischen Handel hineingezogen. Zwischen dem Rector des Freiberger Gymnasiums, Johann Gottlieb Biedermann, und dem Cantor Doles waren Mißhelligkeiten ausgebrochen, und dies veranlaßte den Rector, in dem Schulprogramm vom 12. Mai 1749 auszuführen, daß die Musik zu einem zügellosen Leben veranlasse und zwar in einer Weise, durch welche der ganze Musikerstand beleidigt wurde. Bach hatte Kenntniß von dem Programm erhalten und sandte es an den Organisten Schröter in Nordhausen mit der Bitte: die Schrift gründlich zu widerlegen. Schröter unterzog sich dieser Aufgabe und sandte die Entgegnung an Bach, damit dieser sie in einer periodischen Zeitschrift veröffentliche. Bach war, wie aus einem Briefe an Einicke in Frankenhausen vom 10. December 1749 hervorgeht, damit einverstanden; er schreibt: „Die schröterische Recension ist wohl abgefaßt und nach meinem goût . . . . Herrn Mattheſons Mithridat hat eine sehr starke Operation verursachet, wie mir glaubwürdig geschrieben worden. Sollten noch einige Refutationes, wie ich vermuthe, nachfolgen, so zweifle ich nicht, es werde des Auctoris *)

*) Biedermann.

Dreckohr gereinigt und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden." Schröter's Schrift wurde veröffentlicht, aber mit eigenmächtigen Veränderungen seitens Dessen, dem Bach die Veröffentlichung übertragen hatte. Schröter war darüber aufgebracht und forderte von Bach durch Einicke Erklärung, und Bach schreibt unterm 26. Mai 1750 mit Beziehung hierauf: „An Herrn Schrötern bitte mein Compliment zu machen, bis ich selber im Stande bin zu schreiben, da ich mich alsdann, der Veränderung seiner Recension wegen entschuldigen will, weil ich gar keine Schuld daran habe; sondern solche einzig Demjenigen, der den Druck besorget hat, zu imputiren ist." Diese nähere Erklärung sollte indeß Schröter, der sie natürlich beanspruchte, nicht mehr erhalten, da nicht lange darauf der unvergleichliche Meister aus dem Leben schied.

So weit es sein Amt und seine häuslichen Verhältnisse gestatteten, machte Bach von Leipzig aus noch häufig Reisen nach andern Städten, um sich mit den besonderen Weisen der Musikübung vertraut zu machen, zugleich auch um zu concertiren. Namentlich übte Dresden noch eine starke Anziehungskraft auf ihn; besonders reizte ihn die italienische Oper, deren „hübsche Liederchen" er gern mit seinem ältesten Sohne Friedemann hörte. Nachdem dieser 1733 Organist an der Sophienkirche in Dresden geworden war, gab dies einen Grund mehr zu häufigeren Dresdener Reisen. Im September 1731 lockte ihn die erste Aufführung der Hasseschen Oper: „Cleofide", welche am 13. September stattfand, nach Dresden. Am andern Tage veranstaltete er in der Sophienkirche dann ein Orgelconcert und erregte die allgemeinste Bewunderung; als er, wie erwähnt, zum Hofcomponisten ernannt worden war, spielte er in der Frauenkirche am 1. December 1736 vor einer zahlreichen und gewählten kunstverständigen Zuhörerschaft.

Mit Hasse und dessen Gattin Faustina stand Bach in regem freundschaftlichen Verkehr.

Hochbedeutsam wurde der Besuch, den Bach in Potsdam am Hofe des großen Preußenkönigs machte. 1740 war sein zweiter Sohn Philipp Emanuel als Cembalist in die Kapelle Friedrich des Großen getreten. Ihr gehörten außer den beiden Graun: Johann Hein-

rich, der nachmalige Kapellmeister und dessen älterer Bruder Johann Gottlieb, Königl. Concertmeister, Franz Benda, Quantz und Nichelmann an, die alle von hoher Verehrung für unsern Meister erfüllt waren. Durch sie namentlich mochte im König das Verlangen rege gemacht worden sein, den großen Meister kennen zu lernen, und wiederholt veranlaßte er Philipp Emanuel den Vater zu einem Besuche bei Hofe zu bewegen. Lange hatte Bach widerstanden. Anfang Mai 1747 machte er sich endlich, begleitet von Friedemann, auf und kam am 7. Mai in Potsdam an. Nach der Erzählung der beiden Söhne Friedemann und Philipp Emanuel — und der von Bitter mitgetheilte Bericht der Spenerschen Zeitung vom 11. Mai 1747 steht damit nicht eigentlich im Widerspruch*) — wollte der König so eben, wie üblich, mit seinem Flötenconcert beginnen, als ihm der Rapport über die einpassirten Fremden gebracht wurde. Kaum hatte der König ihn leicht überflogen, als er sich zu den versammelten Musikern wandte mit den Worten: „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!" Sofort ertheilte er dann den Befehl den Meister zu Hofe zu holen. Dieser war in seines Sohnes Wohnung abgestiegen und eben im Begriff sein Staatskleid anzulegen. Aber dazu ließ man ihm nicht Zeit; im Reisekleid wurde er beim König eingeführt, der ihn mit Auszeichnung empfing. Bach mußte auf den Silbermannschen Flügeln, deren der König mehrere besaß, phantasiren; er führte dann über ein vom König gegebenes Thema eine kirchliche Fuge aus, und mit steigender Verwunderung hörte der König wie alle Anwesenden zu. Am anderen Tage spielte Bach in der Heiligen Geistkirche, und Abends war er wieder bei Hofe, wo er auf Wunsch des Königs eine sechsstimmige Fuge über ein eigenes Thema extemporirte. Und auch damit erregte er die vollste Bewunderung des Königs.

Auch Berlin besuchte Bach von Potsdam aus, und hier gab er zugleich eine Probe von seinem feinen praktischen Verständniß für

*) „Ward Sr. Majestät berichtet, daß der Kapellmeister Bach in Potsdam angelanget sei, und daß er sich jetzo in Dero Vor-Cammer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniß erwarte, der Music zuhören zu dürfen. Höchstdieselben ertheilten sogleich Befehl, ihn herein kommen zu lassen."

Akustik. Dem einen Saale im Opernhause sah er sofort an, daß man die, in der einen Ecke des Saales auf der Gallerie leise gegen die Wand gesprochenen Worte nur in der gegenüber liegenden Ecke hörte. Dies Verständniß für die akustischen Bedingungen des Klanges befähigte ihn auch zu mancherlei Verbesserungen an der Construction der Orgel und des Flügels, die er anzuregen wußte. Auch erfand er die Viola pomposa — eine Baßviole — die ein merklich größeres Corpus und höhere Zargen hatte und in C — G — d — a — e¹ gestimmt war. Da sich das Instrument unbequemer erwies, als das Violoncello, wurde es durch dieses verdrängt. Welche Bedeutung für Bach dieser Besuch bei Friedrich II. hatte, das bewies er in jenem Werk, das ihm seine Entstehung verdankt. Seinem dem Könige geleisteten Versprechen gemäß bearbeitete er das von diesem gegebene Thema mehrfach in kunstvollster Weise und widmete das Werk unter dem Titel: „Musikalisches Opfer" dem Könige. Bereits im Juli 1747 erschien ein Theil desselben in Kupfer gestochen mit nachstehender Dedication:

Allergnädigster König,

Ew. Majestät weyhe ich hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrührt. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich noch der ganz besonderen Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam Ew. Majestät selbst ein Thema zu einer Fuga auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich faßte demnach den Entschluß und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommen auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Puncte zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs-

und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich, diese unterthänigste Bitte hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen und Deroselben allerhöchste Gnade noch fernerweit zu gönnen

Ew. Majestät

Leipzig den 7. Juli 1747. allerunterthänigst gehorsamsten Knecht dem Verfasser.

Es war dies der letzte strahlend helle Glanzpunkt in seinem thaten- und sorgenreichen Leben; bald sollten sehr trübe Zeiten für ihn kommen. Die nächtlichen Arbeiten seiner frühen Jugendzeit und die anhaltende Thätigkeit, zu welcher ihn Amt und künstlerischer Drang veranlaßten, hatten sein Augenlicht so geschwächt, daß er — im Winter von 1749 zu 1750 — sich, dem Rath seiner Freunde folgend, einem geschickten englischen Augenarzt anvertraute. Die von diesem vorgenommene zweimalige Operation mißglückte vollständig; Bach verlor nicht nur das Augenlicht ganz, sondern sein, sonst ausgezeichneter Gesundheitszustand wurde Besorgniß erregend erschüttert. Wunderbarer Weise stellte sich am 18. Juli das Augenlicht wieder ein, doch nur, um kurz darauf für immer zu erlöschen; Bach starb am 28. Juli 1750 Abends ein Viertel nach acht Uhr.

Der große, unvergleichliche Meister, der beinahe ein halbes Jahrhundert in unverdrossenem Fleiß gewirkt und eine lange Reihe ewig mustergültiger Werke geschaffen hatte, starb, wenn auch nicht in ärmlichen, doch recht beschränkten Verhältnissen. Während seine beiden ebenbürtigen Zeitgenossen, Gluck und Händel, bedeutendes Vermögen erwarben, hinterließ er nicht so viel, daß seine hinterbliebene Gattin und die drei Töchter vor Mangel geschützt waren. Schon 1752 erhielt Frau Anna Magdalena vom Rath eine Geldunterstützung, und in den letzten Jahren bis zu ihrem am 27. Februar 1760 erfolgten Tode war sie „Almosengenossin". — Wenig besser erging es den Töchtern, von denen Katharina Dorothea am 14. Januar 1774, Johanna Carolina am 18. August 1781 und Regina Johanna am 14. December 1809 starb. Die Sorge für eine zahlreiche Familie zwang unseren Meister,

sorgsam Haus zu halten und sich die Einkünfte seines Amtes in Nichts verkümmern zu lassen; aber seine umfassende schöpferische Thätigkeit sich selber nutzbar zu machen, daran dachte er nicht. Seine Einkünfte waren eben nur die eines „Cantors"; die Cantaten und Messen, Motetten und Passionen wie die Instrumentalwerke schuf er nur zur Ehre Gottes und seiner Kunst, ohne, ähnlich wie Gluck und Händel, damit materiellen Gewinn zu suchen. Reinste, wahrste Frömmigkeit, ein hohes künstlerisches Selbstgefühl ließen ihn vollste Befriedigung im Schaffen finden und es genügte ihm, wenn dies seine erhebende und läuternde Wirkung nicht verfehlte. Auch er suchte wie Gluck und Händel den Schutz der Fürstenhöfe, aber viel weniger für sich, als für seine Kunst. Es ist außerordentlich gering, was er persönlich aus seinem Verhältniß zu den Höfen in Weimar, Cöthen und Dresden gewann und auch sein Besuch am preußischen Hofe wurde nur künstlerisch hochbedeutsam. Diese selbstlose Pflichttreue, als deren reinster Vertreter er erscheint, bewies er auch in dem Verhältniß zu seinen Schülern und Berufsgenossen. Seine Lehrthätigkeit war eine so umfang- und erfolgreiche, daß wir ihr ein besonderes Kapitel widmen müssen; erwähnt sei aber jetzt schon, daß er auch hier nicht materiellen Gewinn, sondern nur die Förderung der Talente, welche sich seiner Führung anvertrauten, erstrebte. Nicht weniger zeigte er in dem Verkehr mit seinen Kunst- und Berufsgenossen die ganze Reinheit und Lauterkeit seines Charakters und seiner künstlerischen Bestrebungen. Wie sehr überlegen er sich diesen fühlen mußte, so hat er es ihnen doch niemals gezeigt. Neidlos sah er die großen Erfolge ihrer weniger bedeutenden Leistungen und erfreute sich ihrer, auch wenn sie mit den seinen concurrirten. Mit großer Geduld hörte er den Braunschweiger, sehr mittelmäßigen Clavierspieler Hurlebusch, der ihn in Leipzig besuchte, um ihm vorzuspielen, und ließ es ruhig geschehen, daß der eitle, verblendete Virtuose den Söhnen beim Abschiede ein Heft eigener Compositionen mit der ernsten Mahnung schenkte, die Clavierstücke recht fleißig zu studiren, wie leicht es ihm auch geworden wäre, jenem den beschämenden Beweis zu führen, daß Friedemann und Emanuel diesen Clavierstücken längst entwachsen waren. Nur sein Feuereifer für die Kunst veranlaßte

ihn auch gelegentlich zu Zornausbrüchen. So wird erzählt, daß er einmal dem Organisten, weil dieser in störender Weise fehlgriff, die Perrücke an den Kopf warf und ihm zuschrie, daß er hätte Schuhflicker werden sollen. Doch gehören auch solche Fälle gewiß zu den Seltenheiten und auch sie zeugen von einem hohen Grad jener Energie, welche unverrückt auf ihr Ziel losſteuert, die sich namentlich auch in des Meisters Werken schaffend erweist und ihnen hauptsächlich ihre große Bedeutung verleiht. Echte Frömmigkeit, strengste Reinheit des Gemüths, Hoheit der Gesinnung und höchste Energie des Wollens, diese Grundzüge seines Lebens und Wandels sind auch die seines Kunstwerks geworden.

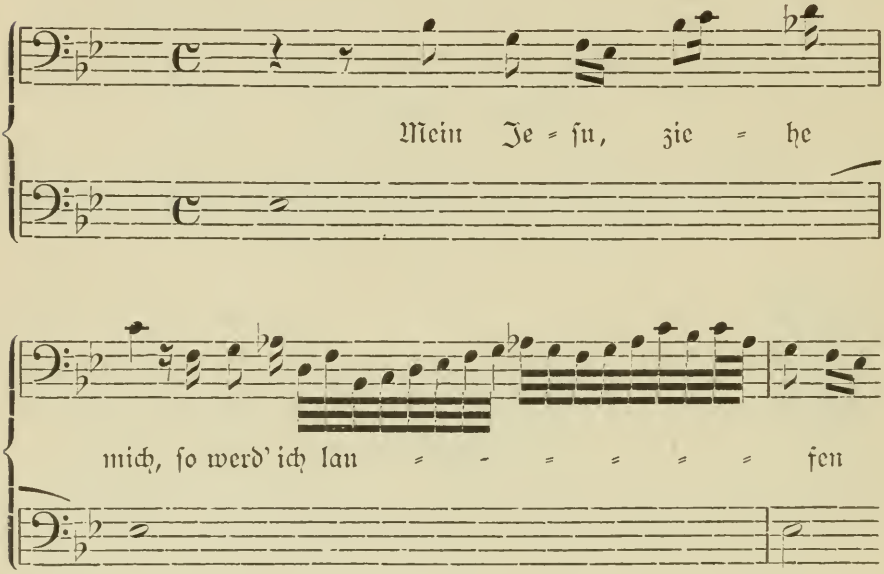
Sechstes Kapitel.

Des Meisters Cantaten aus dieser Zeit, seine Messen und anderen Cultusgesänge.

Die Cantate, welche Bach zur Cantorprobe am 7. Februar 1723 in Leipzig aufführte: „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“*), bezeichnet wieder einen ganz bedeutsamen Höhepunkt in seiner Entwickelung. Sie erscheint wie eine Vorstudie zur Passionsmusik und gewinnt fast schon dramatische Lebendigkeit. Das Instrumentalvorspiel — von Oboe, zwei Violinen, Viola und dem Continuo ausgeführt — scheint unter dem Einfluß der Vorstellung, der sich sammelnden und um den Herrn drängenden Jünger entstanden. Der Tenor erzählt dann „Jesus nahm zu sich die Zwölfe und sprach“, worauf der Baß die Worte Jesu: „Sehet wir gehen gen Jerusalem“ u. s. w., doch mehr recitirend singt, während die Instrumente die Einleitung weiter fortführen. Erst die Worte: „Sie aber vernahmen der Keines“ u. s. w. werden vom Chor in Fugenweise aufgenommen; die erste Durchführung erfolgt ohne Instrumente, erst zur zweiten regelmäßigen Durchführung treten diese hinzu. Die anschließende Alt-Arie: „Mein Jesu, ziehe mich nach dir!“ gehört wieder zu jenen, bei denen das begleitende Instrument — hier die Oboe — viel wärmer und

*) A. d. B. G. Bd. V. 1. No. 22.

inniger singt, als die Singstimme, welche mehr declamirt und figurirt; es ist auch wieder eine Da Capo-Arie. Das anschließende Baß-recitativ: „Mein Jesu, ziehe mich nach dir" ist wieder sehr bemerkenswerth der naiv wahren Illustration einzelner Worte wegen, wie gleich im Anfang:



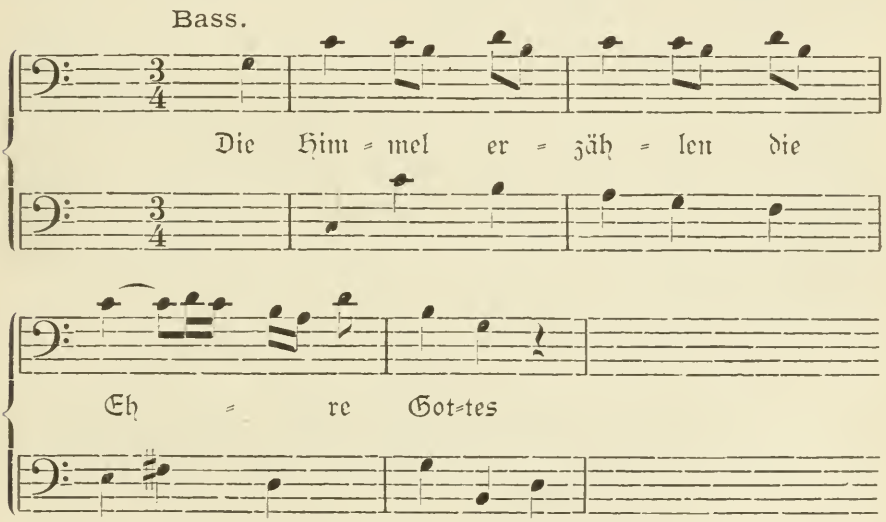
Zu den bedeutendsten Arien des Meisters gehört die darauf folgende Tenor-Arie: „Mein Alles in Allem, mein ewiges Gut". Sie ist nur mit Streichinstrumenten, aber sehr brillant begleitet; dabei entfaltet sich die Singstimme in äußerst wirksamer Melodik. Auch diese Arie ist eine Da Capo-Arie, aber die Wiederholung des ersten Theils wird wesentlich und effectvoll verändert. Den sehr wirksamen Schluß bildet dann der, von den Singstimmen in einfachster Weise vierstimmig ausgeführte, und von den begleitenden Streichinstrumenten figurirte Choral. Die aus ziemlich derselben Zeit stammende, doch jedenfalls etwas ältere Cantate: „Du wahrer Gott und Davids Sohn" *) behandelt einen ähnlichen Stimmungsgehalt, doch in weniger anziehender

*) A. d. B. G. V. 1. No. 23.

Form. Daß auch sie der Passionszeit angehört, darauf deutet die mehrfache Verwendung des Chorals: „O! Lamm Gottes unschuldig". Dieser wird bereits zum Recitativ von den Oboen und der ersten Violine eingeführt und dann am Schluß vom Chor mit veränderter Behandlung der drei Strophen. Der gewiegte Contrapunktist hat an dieser Cantate entschieden größeren Antheil als der genial empfindende Sänger vom Worte Gottes. Unter dem Bestreben, künstlich zu formen und zusammenzufügen, verliert der Inhalt an Eindringlichkeit und Wärme.

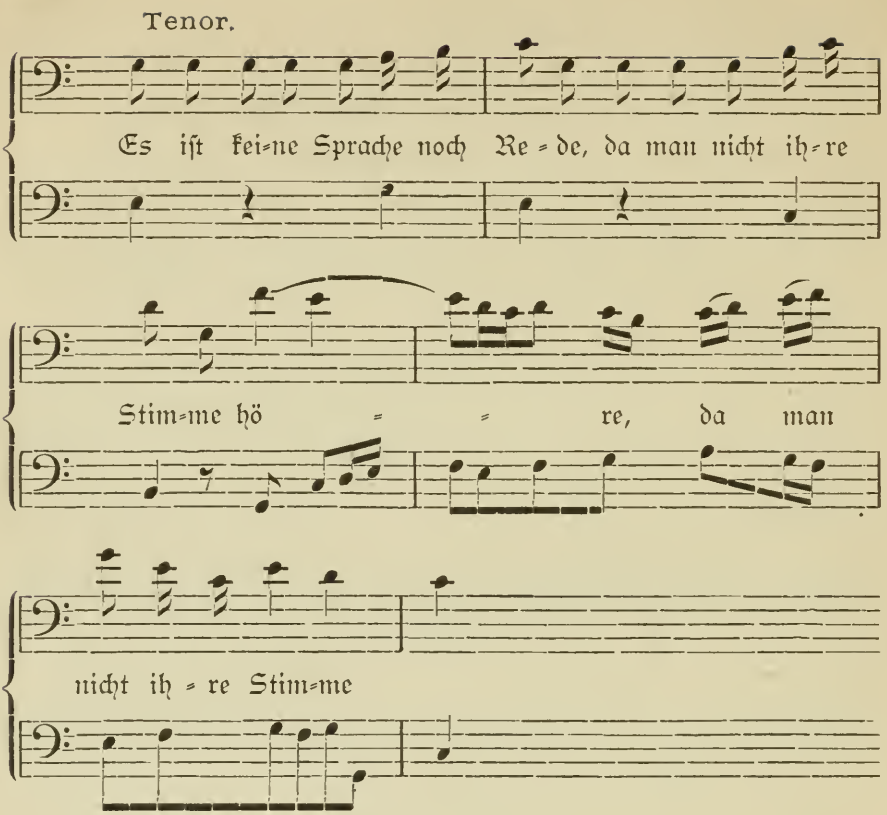
Wahrscheinlich ist es die Cantate: „Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden"*), die Bach bei seiner Einführung als Thomas-Cantor in Leipzig aufführte. Sie enthält nur einen Chor, den Anfangschor. Der Choral: „Was Gott thut, das ist wohlgethan", wird mehrfach zu dieser Cantate verwendet.

Nach des Meisters eigener Bezeichnung stammt die Cantate: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"**), welche wieder auch von gewaltiger Wirkung ist, aus diesem Jahre. Sie ist zweitheilig; der erste Theil wurde in solchem Falle vor, der zweite nach der Predigt ausgeführt. Ein ganz gewaltiger Chor eröffnet sie. Die Themen

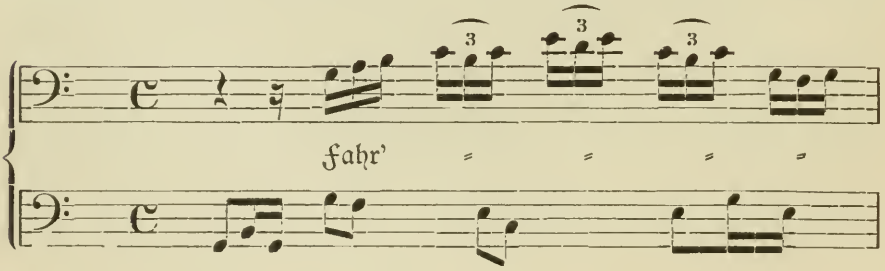


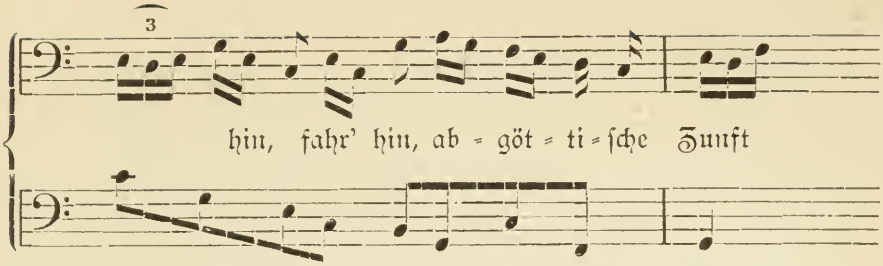
*) A. d. B. G. Bd. XVIII. No. 75.
**) Ebend. No. 76.

und

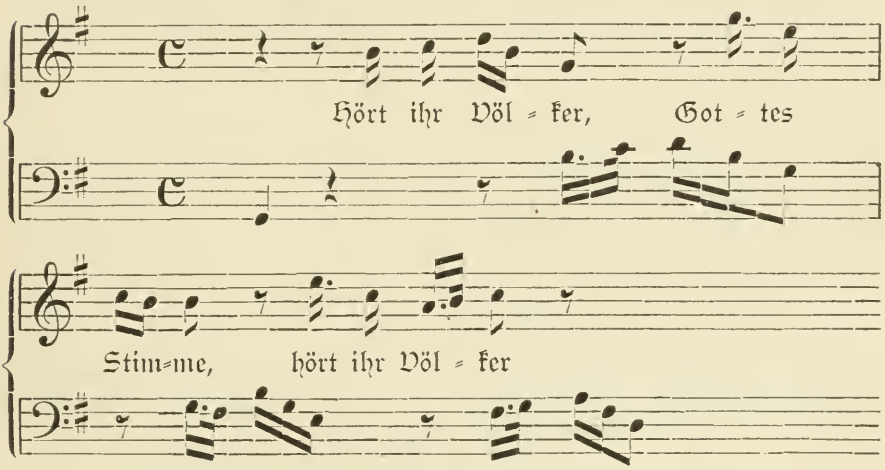


werden von Solo= und Chorſtimmen zu einem glanzvoll fugirten Satz entwickelt, und auch die Inſtrumente: Trompete, zwei Oboen und Streichinſtrumente nehmen in ihrer Weiſe an der Fugenarbeit Antheil. Namentlich betheiligt ſich die Trompete wie eine ſelbſtändige Stimme an der ganzen Fugenarbeit. Dieſe tritt überhaupt mit großer Selbſtändigkeit in dieſer Cantate auf. In der Baßarie (No. 5)





ist sie nahezu concertirend eingeführt und bei dem Schlußchoral: „Es wolle Gott uns gnädig sein" bringt sie in Begleitung der figurirenden Violine und des Continuo die Melodiezeile, ehe sie der Chor übernimmt. Diese Sätze wurden dadurch noch glanzvoller wirkend gemacht und die dazwischen gestellte, liebliche Sopran-Arie (No. 3)

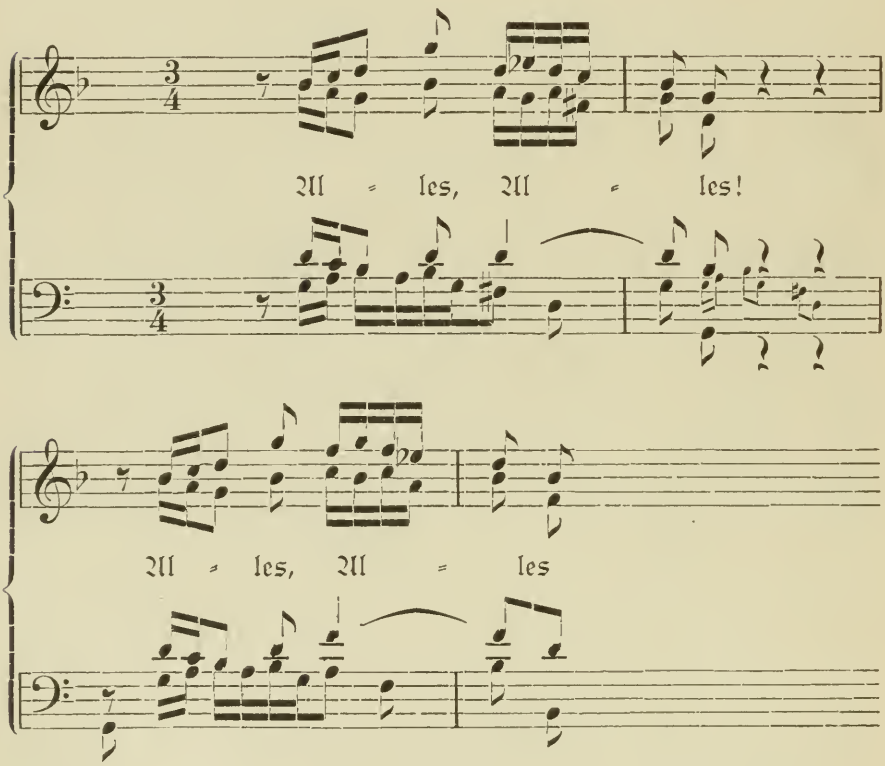


steht dazu in äußerst wohlthuendem Contrast. Der zweite Theil beginnt mit einer Sinfonie, einem Duo für Oboe d'amore und Viola da gamba mit Begleitung des Continuo. Der Meister benutzt es später zu seiner E-moll-Orgelsonate*). Einen hervorragenderen Satz enthält dieser zweite Theil nicht. Die Arie (No. 10 für Tenor): „Hasse nur mich recht", wie die andere (No. 12 für Alt): „Liebt, ihr Christen, in der That" sind wieder vielmehr declamirt, als gesungen.

*) A. d. B. G. Bd. XV. No. 40.

Jedenfalls sind aus der früheren und noch mehr aus der späteren Zeit des Meisters mehrere Arien zu nennen, die in vollendeterer und umfassender Weise den betreffenden Gefühlsinhalt gestalten. Das Recitativ für Baß (No 9): „Gott segne noch die treue Schaar" und No. 11 (für Alt): „Ich fühle schon im Geist" deuten jedenfalls mehr an, als die Arien dann wirklich bringen.

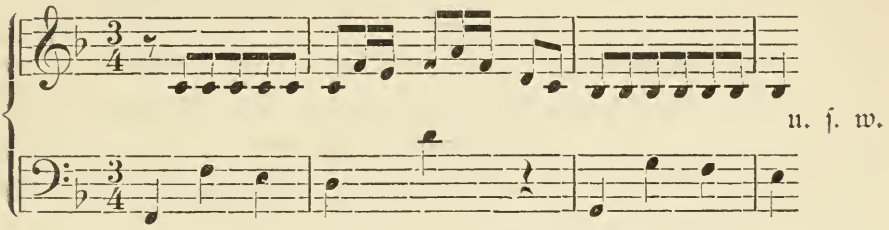
Besonders durch den Chor: „Alles nun, was ihr wollt, das euch die Leute thun sollen, das thut ihr ihnen auch", ragt die Cantate: „Ein ungefärbt Gemüthe, von deutscher Treu und Güte" unter denen jener Zeit hervor. Er ist echt motettenhaft behandelt; wie das erste Wort:



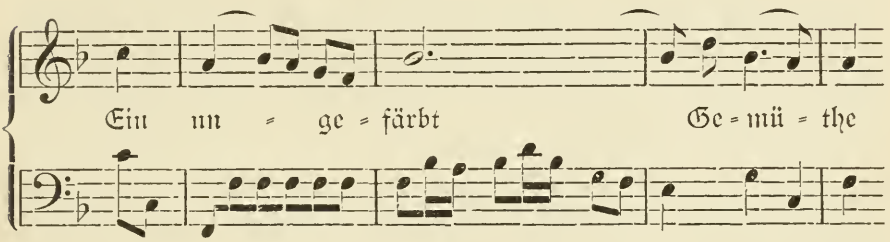
so werden auch die verschiedenen Abschnitte nach ihrem Inhalt treu gezeichnet und charakterisirt. Aber auch die übrigen Sätze der Cantate stehen auf gleicher Höhe. Die Instrumente sind zum Theil sehr selbständig geführt, ohne daß die Singstimmen dadurch zurückgedrängt wer-

den. Bei der Alt-Arie, mit welcher die Cantate beginnt, wird das Begleitungsmotiv zu selbständigen Einleitungs-, Zwischen- und Schlußsätzen verarbeitet:

Violino I. II. e Viola all' unisono.



Alto.

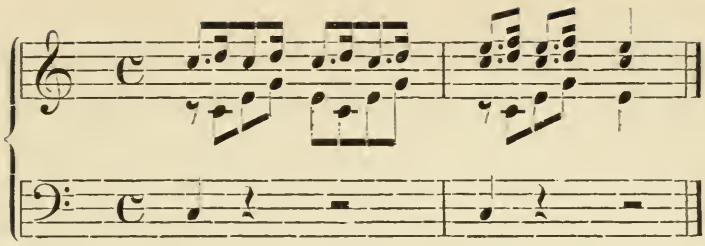


Dieselbe gesunde Melodik zeigt auch die Tenor-Arie (No. 5): „Treu' und Wahrheit sei der Grund", zu welcher die beiden Oboen und der Continuo begleitend und, die Gesangsmotive in eigener Weise darstellend, hinzutreten. Den Schlußchoral, bei dem die Lust am Figuriren auch den melodieführenden Sopran wieder einmal ergreift, versehen die Instrumente mit prächtigen Zwischenspielen.

An Großartigkeit der Anlage aber kommt keine der Cantaten aus dieser Zeit der Festcantate: „Preise, Jerusalem, den Herrn"*), gleich, welche Bach zur kirchlichen Feier der Rathswahl schrieb und am 30. August 1723 beim Gottesdienst zur Aufführung brachte. Um Glanz und Macht zu entfalten, zieht er zu dem vierstimmigen Chor ein, durch vier Trompeten und Pauken und zwei Flöten (neben zwei Oboen, Streichinstrumenten und Continuo) verstärktes Orchester hinzu; und die

*) A. d. B. G. Bd. XXIV. No. 119.

Trompeten und Pauken greifen wieder, wie bei ähnlichen früheren Gelegenheiten gewichtig und oft sehr selbständig darlegend ein. Der theilweise sehr banale Text war für unsern Meister in sofern vortheilhaft, als er durch diesen nicht verleitet wurde, zu declamiren; er war vielmehr gezwungen, den Inhalt ganz aus sich heraus zu gestalten, mit nicht weiterer Rücksicht auf den Text als die äußere Form desselben forderte. Zum ersten Chor ist Psalm 147, 12—14 gewählt; Bach behandelt ihn in Form der französischen Ouvertüre, die er schon früher in andern Cantaten verwendet. Das prachtvolle einleitende Grave, nur von Instrumenten ausgeführt, erscheint wie eine erweiterte Intrata. In demselben Charakter ist dann auch das Allegro gehalten ($^{12}/_{8}$), in welchem dem Chor mit den angegebenen Psalmenversen die Hauptaufgabe zufällt. Diesem folgt dann wieder das Grave der Instrumente. Der Text des nun folgenden Tenor-Recitativs: „Gesegnet Land! glückselige Stadt! woselbst der Herr sein'n Herd und Feuer hat", wie der Tenor-Arie: „Wohl dir, wohl dir, du Volk der Linden, wohl dir, du hast es gut", und des Baß-Recitativs: „So herrlich stehst du, liebe Stadt", wie der Alt-Arie: „Die Obrigkeit ist Gottes Gabe, ja selber Gottes Ebenbild", und des Sopran-Recitativs: „Nun, wir erkennen es", ist so banal und prosaisch, daß er unsern Meister nur anzuregen vermochte, ohne zu einer weiteren und eingehenderen Berücksichtigung Veranlassung zu geben. Die Tenor-Arie athmet ungestörtes Behagen; die Oboi da caccia, welche neben dem Continuo die Begleitung führen, charakterisiren diese Stimmung vortrefflich. Eine brillante Trompeten-Fanfare leitet das Baß-Recitativ ein, zu dessen Begleitung später noch Flöten und englische Hörner hinzugezogen werden. Die nun folgende Alt-Arie ist wieder durch reizende Melodik ausgezeichnet. Das Sopran-Recitativ: „Nun, wir erkennen es" leitet zu dem Chor: „Der Herr hat Gut's an uns gethan", dem namentlich die begleitenden Trompeten:

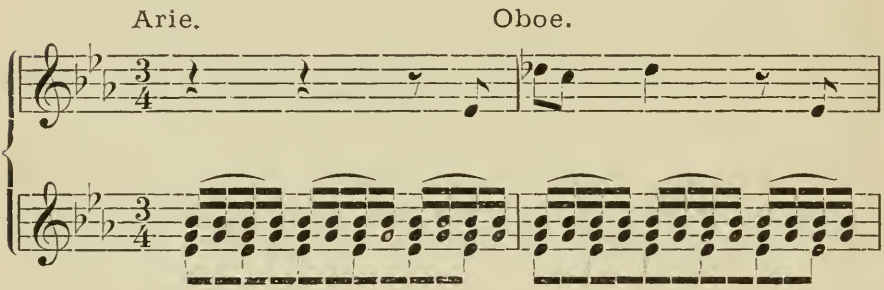


ein glänzendes Gepräge geben. Das Alt-Recitativ: „Zuletzt, da Du uns, Herr", leitet zum Schlußchoral hinüber. Verwandt in der Construction ist die Cantate: „Höchst erwünschtes Freudenfest", welche Bach zur Einweihung der Orgel in Störmthal bei Leipzig schrieb und am 2. November dort aufführte. Die Arien haben indeß mehr oder weniger die Form von Instrumentalsätzen des Pastorales, der Gavotte, Gigue und Menuett. Es ist nicht das erste Mal, daß Bach auch die Instrumentalformen als solche seinem Gotte dienstbar zu machen unternimmt.

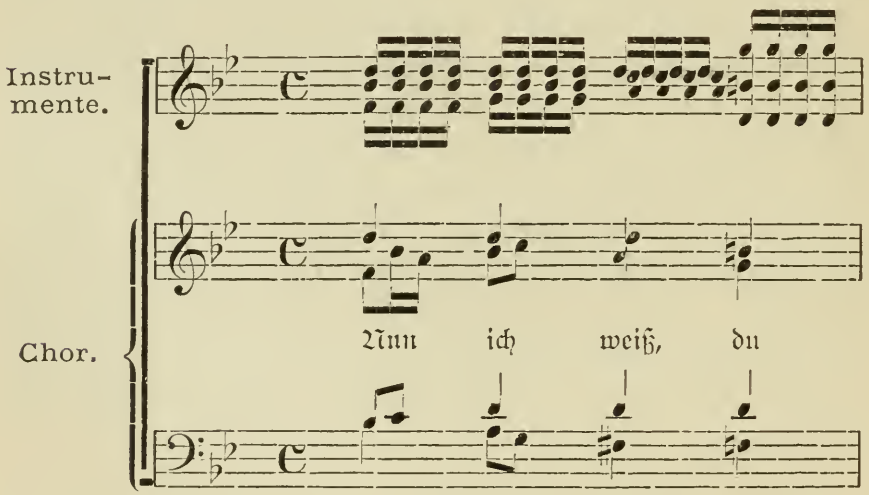
Aus den hochbedeutenden Cantaten dieser ersten Periode der Leipziger Thätigkeit unseres Meisters auf diesem Gebiete bis zur H-moll-Messe 1733 heben wir nur noch einzelne heraus als besonders bedeutsam für die Entwickelung des Meisters. Zunächst ist die Cantate: „Herr, gehe nicht ins Gericht"*) zu nennen, bei welcher das Instrumentale wieder ganz eigenthümliche Verwendung findet. Die Weise, die Instrumente nicht in besonderen Chören dem Vocalen gegenüber zu stellen, ist hier mit größerer Meisterschaft und Consequenz durchgeführt als in den früheren Cantaten. Der erste Chor ist wieder ganz motettenhaft behandelt. Die Streichinstrumente werden durch Horn und zwei Oboen im Einklange verstärkt; sie bringen einen selbständigen Fugensatz als Einleitung und Zwischenspiel, aber dann erweitern sie auch den ursprünglichen vierstimmigen Chorsatz zur Fünf-, Sechs- und Siebenstimmigkeit, indem sie die Chormotive in ihrer Weise weiter führen. Dadurch wird die Eindringlichkeit des mit erschütternder Wahrheit ausgeführten vocalen Satzes mit den klanglich mächtiger wirkenden Mit-

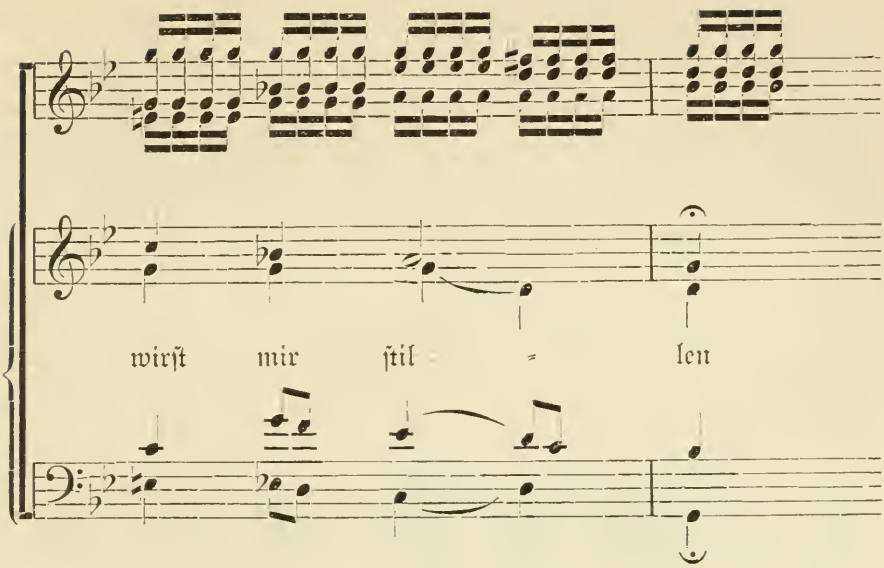
*) A. d. B. G. Bd. XXIII. No. 105.

teln des Instrumentalen außerordentlich erhöht, ohne daß dieser Eindruck materieller wird. Daß indeß Bach jetzt auch diesen nicht mehr scheut, zeigt die Begleitung zu der Sopran-Arie: „Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken" und des Schlußchorals; in beiden lösen die Begleitungsstimmen die Harmonik nur einfach rhythmisch auf, in jener Weise, die im Grunde nur klanglich materiell gesteigert wirkt:

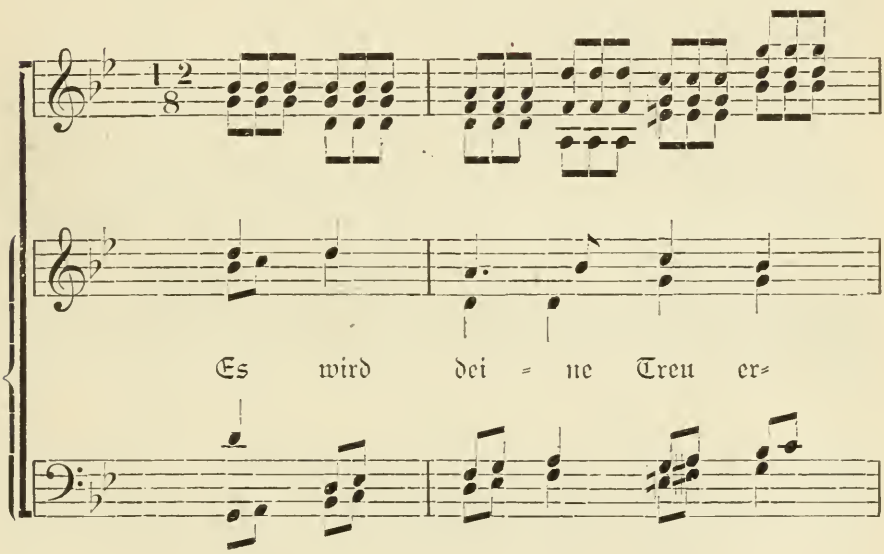


In dieser Arie mag die Vorstellung der „zitternden Gedanken" diese Begleitung veranlaßt haben, und in feinsinnigster Weise behält sie der Meister zum Schlußchoral bei, aber fast dramatisch belebt andeutend, daß: „Christus das Gewissen stillt". Als selbständige Stimmen, so daß der Choral siebenstimmig wird, begleiten die Instrumente anfangs, wie oben, in Sechzehntheilen:

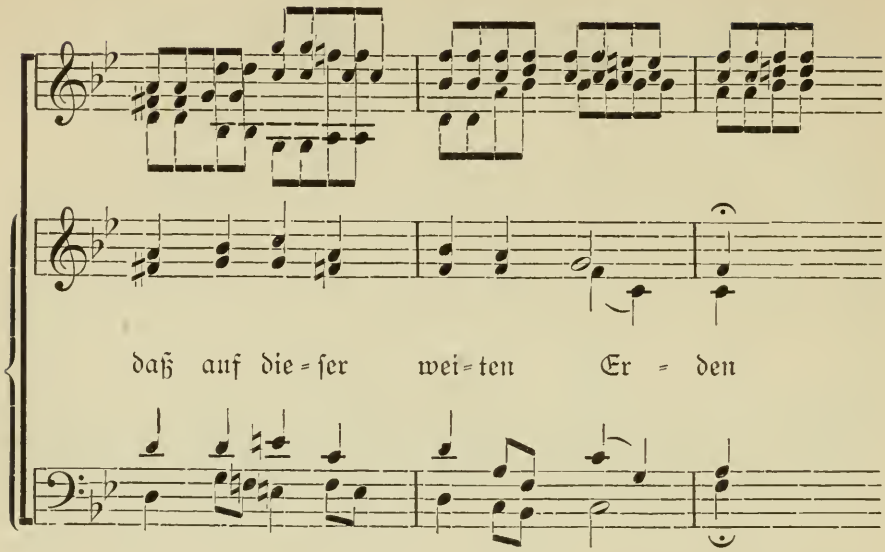




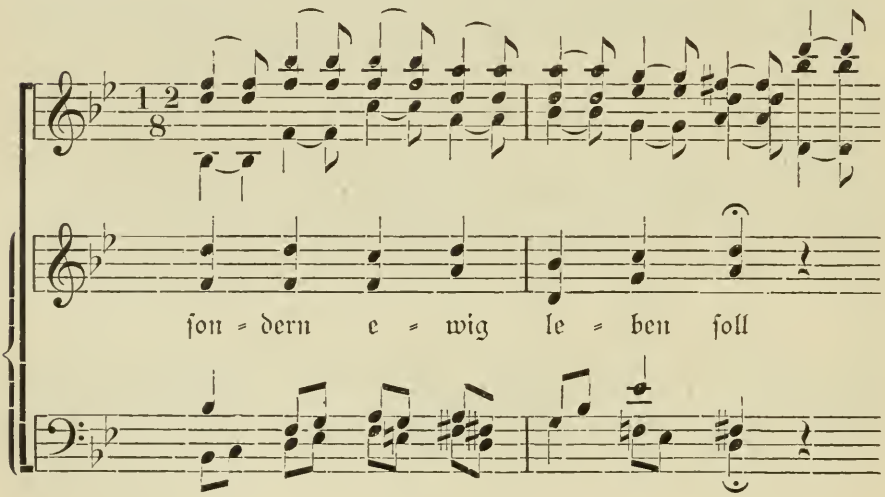
mit der dritten Zeile bereits iſt die Bewegung bis zu Achtel-Triolen ſtiller geworden:



in der fünften dann bis zu einfachen Achteln

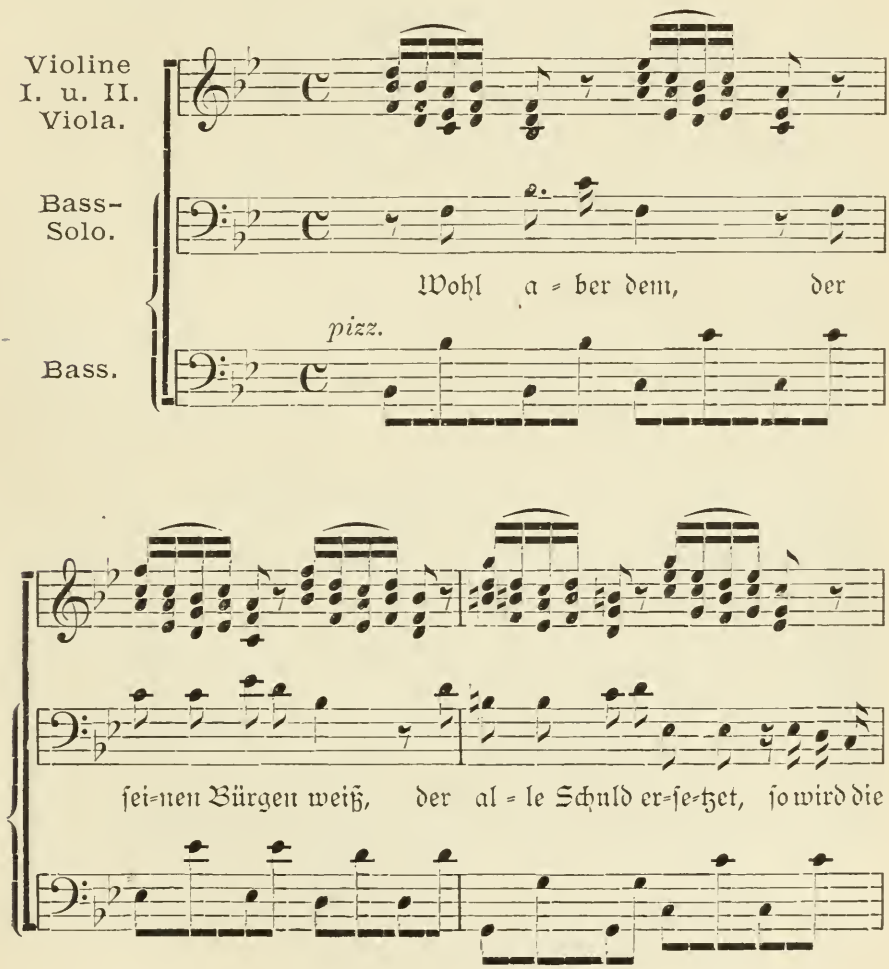


und weil „Keiner soll verloren werden", erhält die Begleitungsweise wieder andere Darstellung zu den letzten Zeilen:

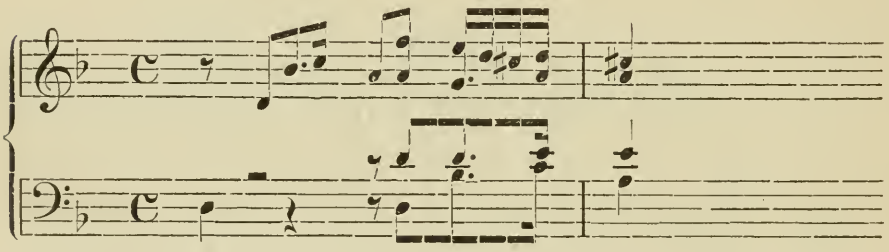


Die Cantate enthält ferner auch ein Muster jenes begleiteten Recitativs a tempo, oder auch a battuta wie es Bach bezeichnet, deren

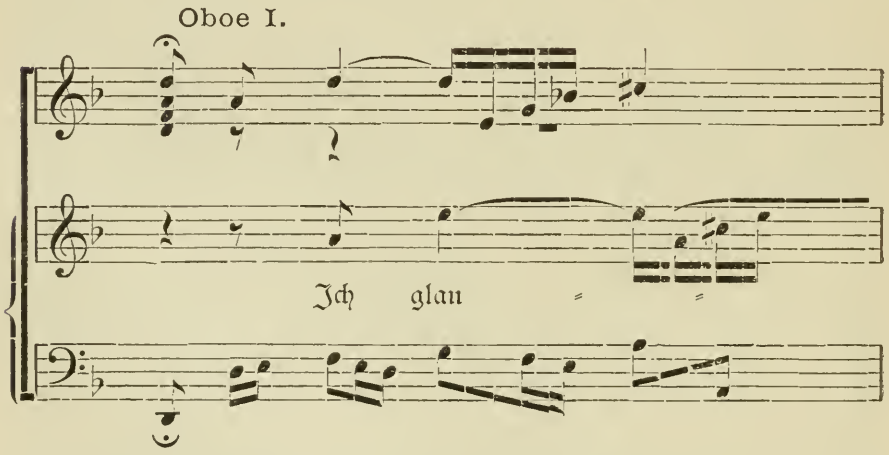
Art wir schon früher kennzeichneten, und mit dem Bach namentlich in seinen Passionen so wunderbare Wirkung erzielt. Die den Text erzeugende Stimmung ist noch nicht stark genug, um auch eine selbständige Melodie zu erzeugen, aber doch zu bedeutend für eine nur recitativische Behandlung, und so entstand die zwischen inne stehende Form des begleiteten Recitativs a tempo. Der Meister faßt die Grundstimmung in einem Begleitungsmotiv zusammen, das dann nach Art des Präludiums verarbeitet wird, nicht in dem Bestreben, eine gegliederte Form zu erhalten, sondern die declamirende Singstimme im Zusammenhange zu stützen und zu erläutern:



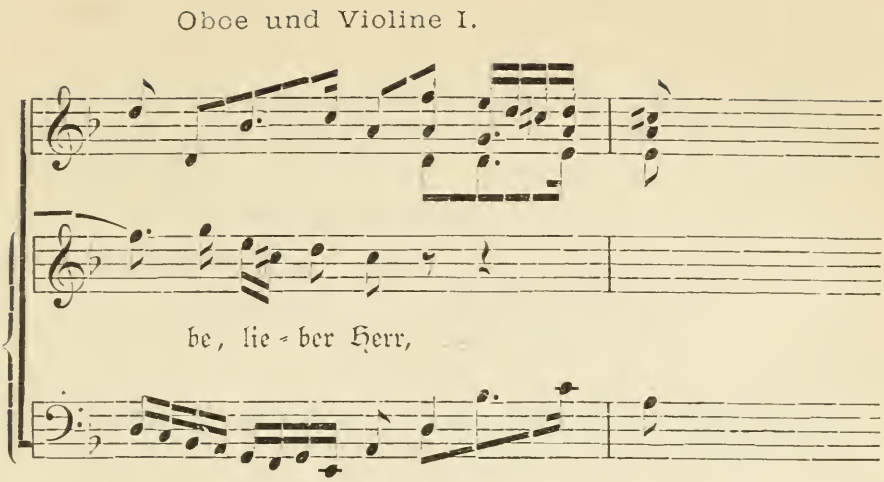
Eine Eigenthümlichkeit der Instrumentation weist auch noch die Tenor-Arie „Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen" auf, in sofern als die Hörner zur zweiten Geige, Viola und dem Baß die Melodie führen, die von den ersten Geigen brillant figurirt wird. In noch weit mehr energischer Weise ist das Prinzip, die Instrumente durchaus selbständig geführt mit den Singstimmen zu verbinden, in der Cantate: „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben"*) durchgeführt. Die Instrumente: zwei Violinen — meist unisono gehalten — unterstützt durch zwei Oboen und Corno da caccia — Viola und Baß — führen hauptsächlich dies Thema —



ohne daß es eine der Chorstimmen aufnimmt. Die Instrumente weben aus ihm eine äußerst belebte Einleitung, nach deren Schluß die erste Oboe das Chor-Thema anstimmt, das dann sofort der Chorsopran aufnimmt:



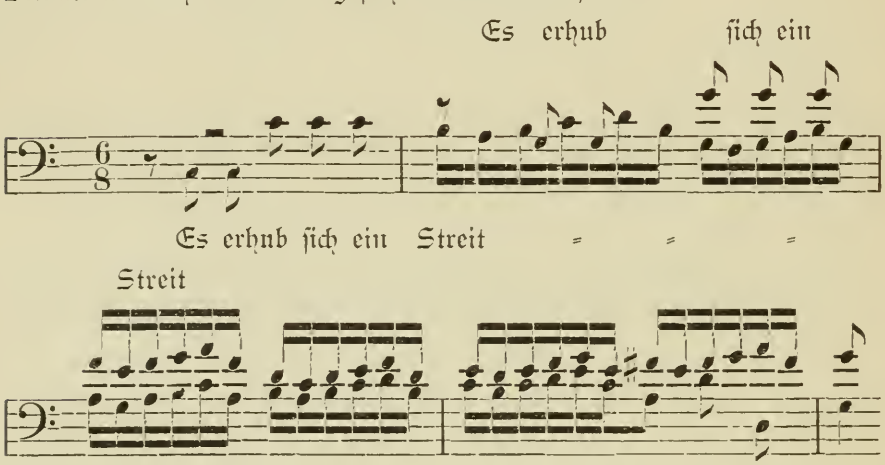
*) A. d. B. G. Bd. XXIII. No. 109.



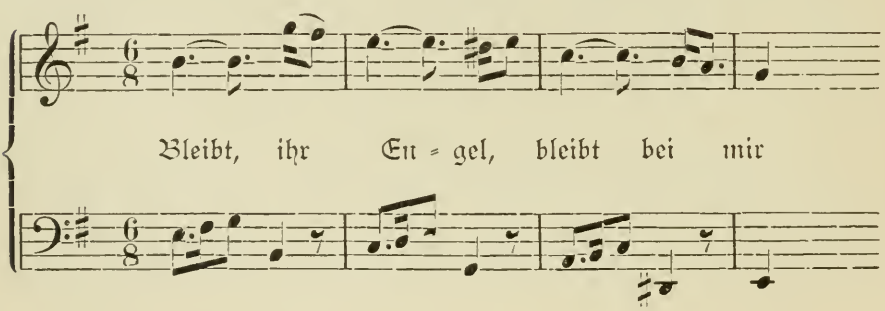
worauf die Instrumente wieder ihr Thema aufnehmen; nur in einzelnen Tacten schließen sie sich accordisch zusammen, um die Chordurchführungen zu stützen; vorwiegend verfolgen sie die selbständige Durchführung ihres Themas, während der Chor ganz andere Motive verarbeitet. Das ist die höchste Weise der instrumentalen Polyphonie, die zu erreichen ist. Während der Meister früher die vocale Polyphonie dadurch erweitert, daß er die vocalen Motive auch den Instrumenten zu eigenthümlicher Durchführung überläßt, scheidet er jetzt selbst vocale und instrumentale Themen und führt sie gleichzeitig mit und gegen einander durch. Dadurch gelangen die verschiedenen Organe zu einer Selbstständigkeit, die sie bisher nicht hatten, und die zur Lösung solcher Aufgaben allein die höchsten Mittel gewährt. Einer so reich entfalteten Polyphonie genügt natürlich auch die schmucklos geführte Arienmelodie nicht mehr; die Melodie der Tenor-Arie: „Wie zweifelhaft ist mein Hoffen" ist zwar melodisch fest gefügt, aber zugleich auch reich verziert; und die Streichinstrumente, namentlich die erste Geige und theilweise auch der Baß, werden ebenfalls reich ausgestattet. Die Alt-Arie: „Der Heiland kennet ja die Seinen" ist wieder in alter Weise innig wahr gehalten. Die begleitenden Oboen — neben dem Continuo — geben ihr außerordentlich weichen Klang. Zum Schluß figuriren die Instrumente den vom Chor gesungenen Choral: „Durch Adams Fall ist

ganz verderbt" zu den Worten: „Wer hofft in Gott, und dem vertraut" wieder in anderer Weise wie bisher. Das Horn unterstützt den melodieführenden Sopran und die beiden Oboen und die Streichinstrumente lösen sich in der Figuration ab, so daß der eine Chor zeitweise dem andern als Füllstimme dient. So erwachsen unserm Meister die entsprechendsten Mittel, die freudige Zuversicht auf des Herrn Hilfe, die aus einem geängstigten Herzen aufsteigt, in unmittelbar wirkender, treffender Deutlichkeit darzustellen.

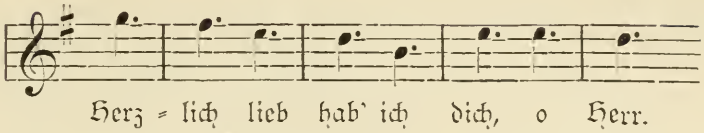
Nicht so tiefsinnig, aber mit noch wirksamerer Symbolik wird die Cantate: „Und es erhub sich ein Streit", die auch in diese Periode gehört, ausgestattet. Die Singstimmen charakterisiren im ersten Chor die Situation durch eine weit geführte Melismatik, wie:



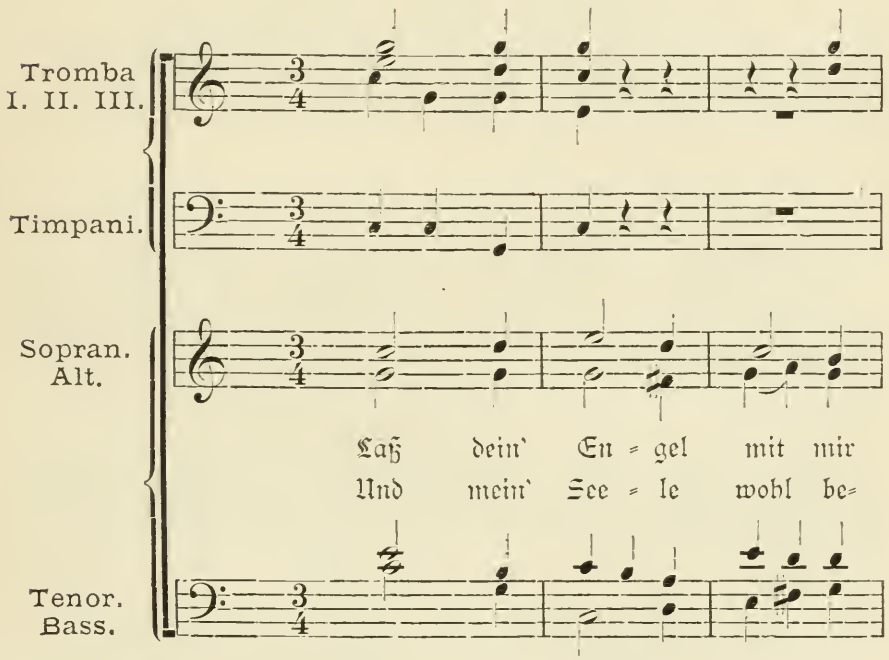
und drei Trompeten mit Pauken und die Streichinstrumente — die Violinen durch Oboen verstärkt — greifen formell gliedernd und zugleich reich illustrirend ein. In die entzückende, anmuthige Tenor Arie:

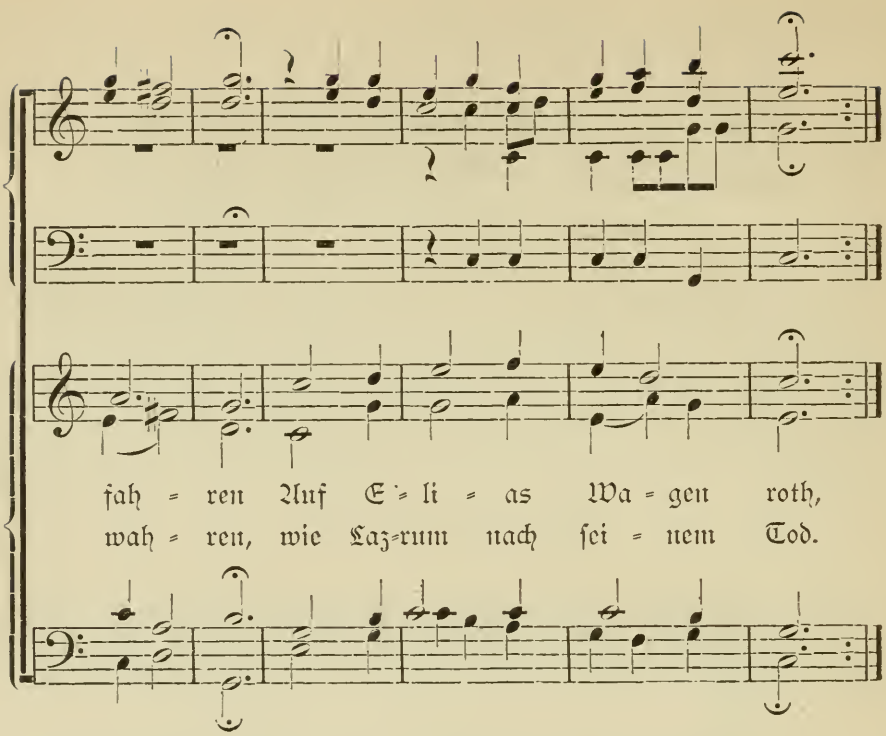


wird die Trompete symbolisch eingeführt mit dem Choral

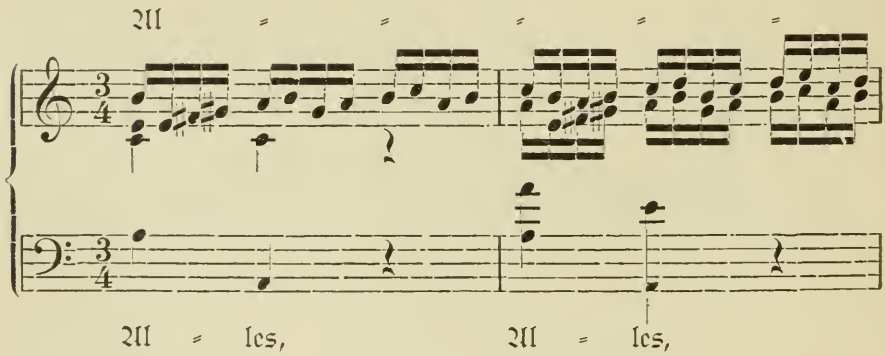


Den Schlußchoral macht Bach dann wieder zu einem imposanten Musikstück durch die Betheiligung der Trompeten und Pauken. Die Streichinstrumente und Oboen schließen sich den Singstimmen an; Trompeten und Pauken aber bilden einen besonderen, Macht und Glanz entfaltenden Chor:

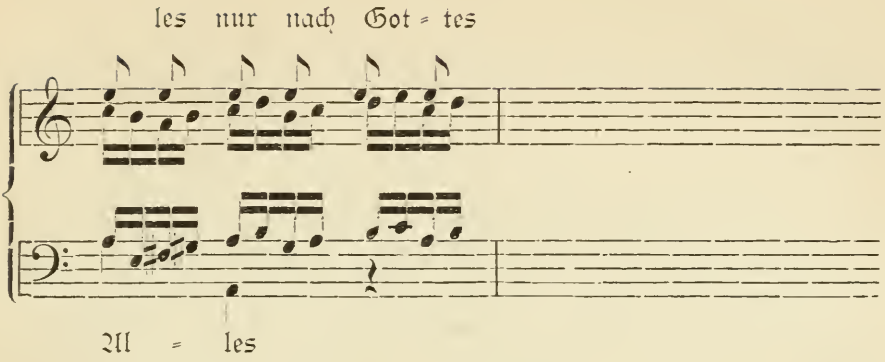




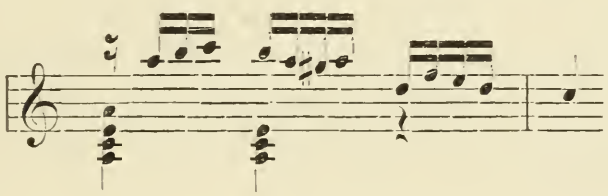
Die Cantate: „Alles nur nach Gottes Willen"*) ist insofern von Bedeutung, als der Meister den ersten Chor zum Gloria seiner G-moll-Messe verwendete. Das vocale Thema ist wieder durch das erste Wort erzeugt:



*) A. d. B. G. Bd. XVIII. No. 92.



Das Orchester verwendet zur Begleitung ein anderes Motiv:



Eine Cantate voll wunderbarem Zauber in ihrer Wirkung ist die: „Halt' im Gedächtniß", der Bach die Musik zum Gloria seiner A-dur-Messe entnahm. Der Anfangschor ist kunstvoll aus zwei Themen gewoben und doch wahrhaft populär wirkend. Diesem folgt eine ebenso wundervolle Tenor-Arie: „Mein Jesus ist erstanden". Das Alt-Recitativ leitet dann den Choral ein: „Erschienen ist der herrlich' Tag". Das anschließende Alt-Recitativ „Doch scheinet fast" leitet dann zu dem prächtigen Chor mit dem „himmlische Ruhe athmenden Solo: Friede sei mit euch" über, den, wie erwähnt, Bach zum Gloria der A-dur-Messe verwendete.

Eine andere Cantate aus dieser Zeit: „Du Hirte Israel, höre"*) erscheint wie eine Vorstudie zum „Weihnachtsoratorium". Chor und Instrumente: drei Oboen und Streichquartett — vereinigen sich in der

*) A. d. B. G. Bd. XXIII. No. 104.

ersten Nummer zu einem lieblichen Pastorale, das dem des Weihnachtsoratoriums eng verwandt ist. Dieses ist auch in den Arien noch zu erkennen, namentlich in der Baß-Arie: „Beglückte Heerde, Jesu Schafe".

Die Cantate: „O Ewigkeit, du Donnerwort"*) ist gleichfalls wieder ein Muster feiner Charakteristik. Sie wird durch den, vom Chor ausgeführten und von den Instrumenten figurirten Choral eröffnet; die Singstimmen illustriren, wie gleich der Baß, am Anfange das Wort: „Donnerwort". Ausgezeichnete derartige Wortmalereien bringen auch das anschließende Recitativ und die Arie für Tenor. Charakteristisch wird die Baß-Arie: „Wacht auf! wacht auf" durch das begleitende Trompeten-Solo.

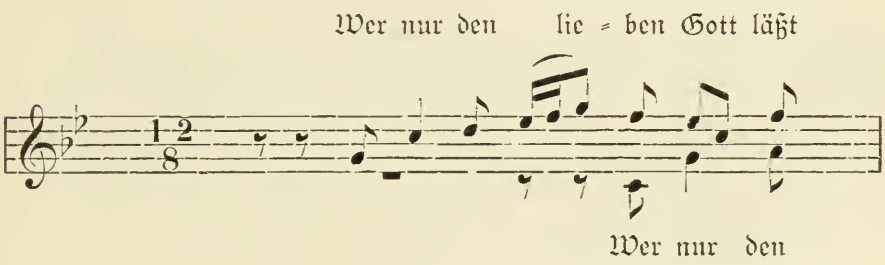
Der Cantate: „Schauet doch, ob irgend ein Schmerz sei"**) entlehnte Bach das: Qui tollis der H-moll-Messe. Auch diese Cantate ist eine Vorstudie zur Passionsmusik, und als solche fast noch düsterer gehalten als jene.

Zu ihr bietet die Cantate: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben"***) den freundlichsten Gegensatz. Den Charakter der, zu diesem Liede von Daniel Vetter — starb 1721 als Organist der Nikolaikirche — erfundenen Melodie, die Bach in seiner Cantate verwendete, hat dieser zu höchster Sterbensfreudigkeit gesteigert. Der Sopran führt, vom Horn unterstützt, die Melodie (im $^{12}/_{8}$ Tact) und die anderen Singstimmen contrapunctiren in einfachster Weise. Dazu bringen aber die Instrumente eine Malerei von berückender Schönheit. Die Sechzehntheilschläge der Flöte erinnern an das Sterbeglöcklein und die Oboi d'amore eröffnen, unterstützt von den, wie himmlische Harfen pizzicato begleitenden Streichinstrumenten, einen Blick ins Jenseits, der jene höchste Sterbensfreudigkeit erzeugt. Für diese bedarf es keiner weiteren Mah-

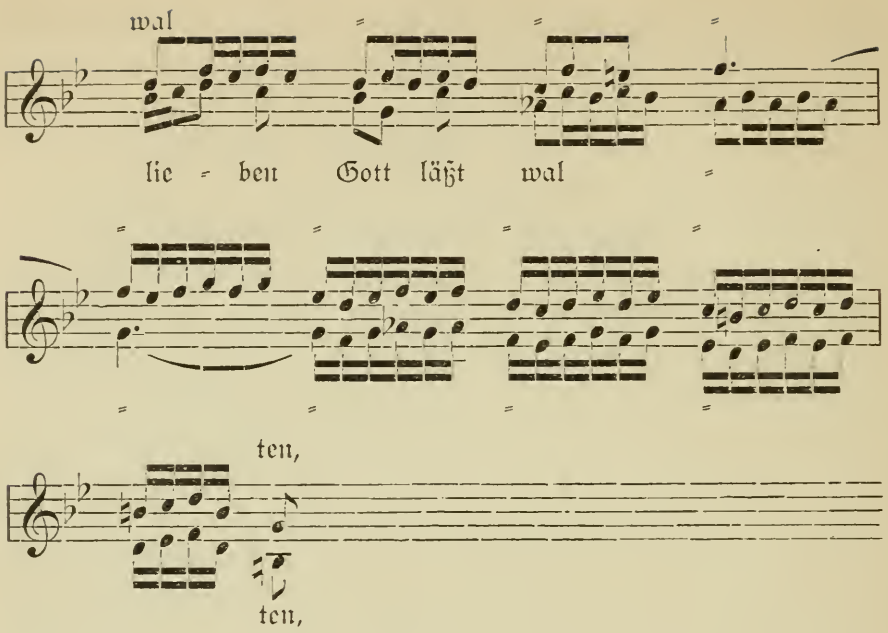
*) A. d. B. G. Bd. II. No 20.
**) Ebend. Bd. X. No. 46.
***) Ebend. Bd. I. No. 8.

nung, und so ist die anschließende Tenor-Arie: „Was willst du dich, mein Geist, entsetzen?“ nicht minder lieblich und freudig gehalten, und in gesteigertem Maaße sind es noch das Alt-Recitativ: Zwar fühlt mein schwaches Herze Furcht“ und die Baß-Arie: „Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen“, welche namentlich durch die begleitende Flöte einen überaus lieblichen Charakter gewinnt. Ein Sopran-Recitativ leitet dann zu dem Schlußliede mit der Vetter'schen Melodie hinüber. So wird die ganze Cantate zum überzeugenden Ausdruck glaubensfreudigster Hoffnung auf die Seligkeit des Himmels. Die Cantate: „Gott Lob, nun ist das Jahr zu Ende“ *) ist namentlich bemerkenswerth wegen des Chors, der hier als zweite Nummer steht — die Cantate beginnt mit einem Sopran-Solo — den Bach aus der Choralstrophe: „Nun lob' mein Seel'“ mit bewunderungswürdiger Kunst entwickelt. Diese erweist sich in noch höherem Maaße schaffend in einer der prachtvollsten Choralcantaten: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“**). Gleich der erste Chor ist eine der wunderbarsten Schöpfungen, die auf diesem Gebiete entstanden. Das Wort der heiligen Schrift oder das Kirchenlied zu interpretiren, das ist des Meisters höchste Aufgabe, deren Lösung er sich auch hier wieder mit allem Eifer hingiebt.

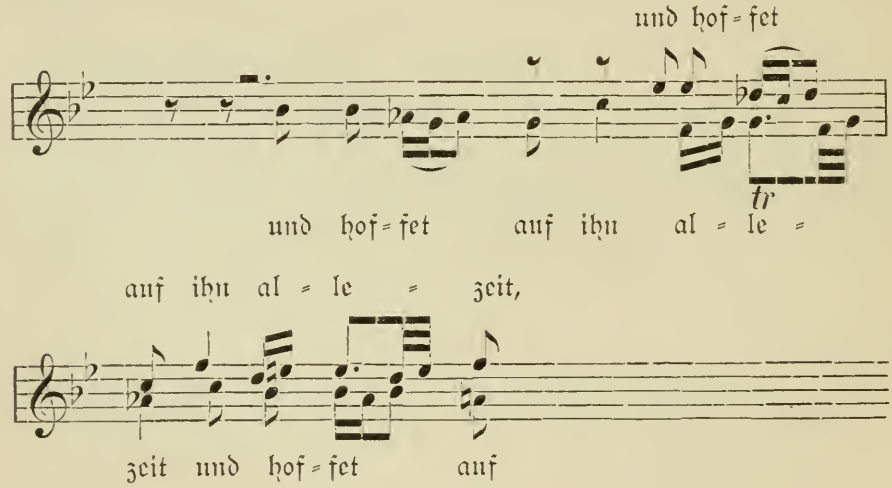
Nach einem von zwei Oboen und den Streichinstrumenten ausgeführten kurzen Vorspiel bringen Sopran und Alt die erste Choralzeile, aber mannichfaltig ausgeschmückt:



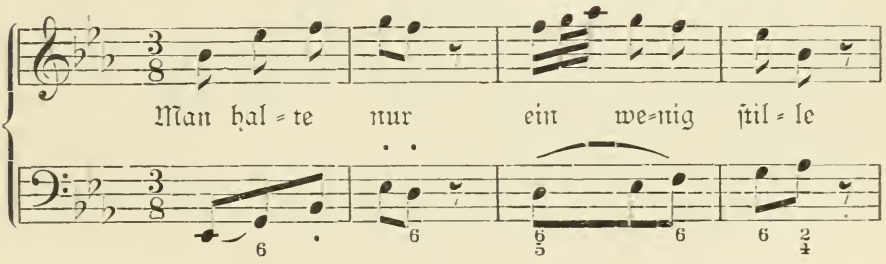
*) A. d. B. G. Bd. V. No. 28.
**) Ebend. Bd. XXII. No. 95.



Unmittelbar anschließend bringen dann die Instrumente die Einleitung und zu dieser die vier Chorstimmen den Choral in ursprünglicher Fassung; nur der, vom Sopran ausgehaltene Schlußton der Melodiezeile wird von den andern Stimmen in lebendigster Weise begleitet. Darauf singen Sopran und Alt auch die zweite Melodie-Zeile entsprechend verziert:



und sie weben daraus ein mehrtactiges Vorspiel zu der vom Chor dann wieder in ursprünglicher Weise ausgeführten zweiten Zeile; auch der vom Sopran gehaltene Schlußton dieser Zeile wird zu einem Orgelpunkt von den unteren Stimmen gemacht. Das Instrumentalvorspiel leitet nun die Wiederholung der beiden Choralzeilen ein; bei dieser singen Alt und Tenor zuerst die veränderte Melodiezeile, ehe sie der Chor unverändert bringt. Im zweiten Theile (dem Abgesang) wird die veränderte Melodiezeile erst vom ganzen Chor in gedrängter Imitation eingeführt, bevor er sie in ursprünglicher Fassung bringt. Der Meister hat damit die tiefsinnigste Form der Choralfiguration gefunden. Bei der allgemeiner üblichen, bei welcher die figurirenden Stimmen dem Cantus firmus zugleich als Contrapunkt dienen, fallen Text und Interpretation gewissermaßen zusammen, hier treten beide ganz bedeutsam auseinander. In der veränderten Choralweise und ihrer jedesmaligen Durchführung kommt die von der Kirche schon etwas abweichende Anschauung vollkommen zur Geltung; erst in der unveränderten Choralzeile gewinnt sie den kirchlichen Ausdruck. Was die Kirche dem bedrängten Christen ist, konnte nicht feinsinniger ausgedrückt werden, als es in dieser Form geschieht. Dem entsprechend wird auch ein Theil der Melodie in das anschließende Baß-Recitativ: „Was helfen uns die schweren Sorgen?" verwoben. Auch durch die Melodie der nachfolgenden Tenor-Arie:



klingt die Choralmelodie vernehmlich hindurch. Zu dem nun folgenden Duett für Sopran und Alt bringen Geigen und Bratschen die Choralmelodie; im Recitativ: „Denk' nicht in deiner Drangsalshitze"

ebenso wie in der folgenden Sopran-Arie: „Ich will auf den Herrn schauen", wird er theilweise von der Singstimme treu aufgenommen, worauf er dann, einfach vierstimmig behandelt, noch zum Schluß dem Chor mit den Instrumenten auszuführen übergeben ist. Wenn auch nicht so andauernd, finden wir ein ähnliches Verfahren noch in anderen Cantaten Bach's, in denen die Choralmelodie als solche an der Bildung der Arien, Duette und Recitative Antheil nimmt, wie in der Cantate: „Schwingt freudig empor" *) oder in der wundervollen Cantate: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" **). Die Oboen führen als Vorspiel mit Begleitung der Streichinstrumente ein Duett aus, das entschieden durch die Choralmelodie erzeugt ist. Dann erst singt der Chor den Choral mit Recitativen durchbrochen. Nachdem — nach 1730 — das Rückpositiv der Thomaskirche umgebaut worden war, konnte Bach auch die Orgel als obligates Instrument mit hinzuziehen, und er that es ziemlich häufig, wie in der vorerwähnten oder der Cantate für Alt-Solo: „Geist und Seele wird verwirret" ***), namentlich aber in der Cantate zur Rathswahl (1731): „Wir danken dir, Gott" †). Die Sinfonie zu dieser Cantate ist wie ein Orgelconcert gehalten, sie ist eine Uebertragung des Präludiums der E-dur-Suite für Violine. Die Alt-Arie: „Halleluja, Stärke und Macht", ist gleichfalls mit obligater Orgelbegleitung versehen.

Die auf den Tod der Königin Churfürstin Christiana Eberhardine 1727 von Bach componirte Trauer-Ode ist insofern von besonderem Interesse, als sie der Meister größtentheils zu der, von ihm componirten und 1731 in der Thomaskirche aufgeführten Marcus-Passion benutzte, die leider noch nicht wieder aufgefunden ist. Nach Bachs handschriftlicher Partitur beendete er diese am 15. October; die Aufführung selbst erfolgte bereits am 17. October. Die Cantate selbst gehört zu den

*) A. d. B. G. Bd. VII. No. 36.
**) Ebend. Bd. V. No. 27.
***) Ebend. No. 35.
†) Ebend. No. 29.

trefflichsten, die der Meister schrieb; sie hat bereits jene machtvolle Weihe der Passionsstimmung und ist nicht ohne die glaubensfreudige Hoffnung auf das Jenseits wie die: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" oder die oben erwähnte: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?"

In noch erhöhterem Grade gilt dies von der Trauermusik, die er dem Andenken des am 19. November 1728 verstorbenen Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen widmete. Mit ihm war Bach auch nach seinem Abgange nach Leipzig in Verbindung geblieben. Als fürstlich cöthenscher Kapellmeister war er gewissermaßen verpflichtet, für den Hof mancherlei zu componiren. Zur Feier des Geburtstags der Fürstin schrieb er 1726 eine Cantate und übersandte die erste Partita seiner Clavierübung dem erstgeborenen Prinzen (1726) mit einem selbstverfaßten Widmungsgedicht. Rust hat nachgewiesen*), daß diese Trauermusik größtentheils in der Matthäuspassion, die Bach in dem erwähnten Jahre noch begonnen hatte, im folgenden beendete und zum ersten Male aufführte, Verwendung fand. Schon früher konnte erwähnt werden, wie wenig der Stil der weltlichen Cantaten Bachs von dem seiner kirchlichen sich unterschied, so daß er jene meist dann auch für diese verwenden konnte. Sein Verhältniß zur Universität veranlaßte ihn, in Leipzig mehrfach solche weltliche Cantaten zu schreiben. So componirte er zum 3. August 1725, dem Namenstage des Doctor der Philosophie August Friedrich Müller eine solche: „Der zufriedengestellte Aeolus"**), die einzelne sehr charakteristische Musikstücke enthält, wie den Chor der Winde und Recitativ und Arie des Aeolus, oder die des Zephyrus.

Bach hat die Cantate später mit verändertem Text zur Feier der Krönung Friedrich August II. als König von Polen am 19. Februar 1734 beim Festacte der Universität aufgeführt. Zu der Universitätsfeier der Promotion des Professors Gottlieb Kortte am 11. December 1726 componirte Bach dann die Cantate (Dramma per musica):

*) A. d. B. G. Bd. XX. Lief. 2. S. 10 f.
**) Ebend. Bd. XI. Lief. 2.

„Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten". Zum Eingangschor verwandte Bach den dritten Satz aus dem F-dur-Concert für den Markgrafen von Brandenburg*). Später verwandte Bach die Cantate mit verändertem Text ebenfalls zur Feier des Namenstages des Königs August III. Die Cantate: „Hercules auf dem Scheidewege", welche Bach zum Geburtstage des Churprinzen am 5. September 1733 zur Aufführung brachte, verwandte er mit Ausnahme des Schlußchors und der Recitative zum Weihnachtsoratorium. Ebenso die Musik der Cantate: „Tönet, ihr Pauken, erschallet Trompeten", mit welcher er im Collegium musicum den Geburtstag der Königin am 8. December 1733 beging; nur die Arie der Bellona: „Blast die wohlgegriffenen Flöten" und die Recitative fanden im Weihnachtsoratorium keine Stelle. Auch die Cantata gratulatoria: „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen", die Bach am 5. October 1734 bei der Anwesenheit des Königs in Leipzig aufführte und die wol zum größten Theil nur aus früher componirten Sätzen zusammengestellt war, wurde von Bach dann auch zum Theil in der H-moll-Messe und zum Weihnachtsoratorium benutzt. Zwei Tage später führte Bach zum Geburtsfest des Königs August III. das Drama: „Schleicht, spielende Wellen"**) auf, in welchem die Flüsse: Weichsel, Elbe und Donau personificirt sind, und dem König ihre Huldigungen darbringen. Der erste Chor ist wieder ein Meisterstück von Malerei. Das Murmeln und Rauschen der Wellen ist von keinem Anderen poetischer und naturgetreuer gemalt worden und in überraschender und immer wieder neuer Weise werden die Flüsse im Einzelnen charakterisirt, so daß es kaum möglich erscheint, diese Musik auch anderweitig zu verwerthen. Sie ist ebenso treu der Situation angepaßt, daß es unmöglich sein dürfte, sie anderen anzubequemen. So viel bekannt, hat es Bach auch nicht gethan. Ganz besonders lieblich ist die Arie der Pleiße, mit Begleitung von 3 Flöten. Das Glanzstück der Cantate aber ist der Schlußchor: „Die himmlische Vorsicht der ewigen Güte,

*) A. d. B. G. XIX. S. 16 und 50.
**) Ebend. Bd. XX. Lief. 2. S. 3 ff.

beschirme dein Leben durchlauchtiger August", er ist hoher Begeisterung voll.

Außer einigen Hochzeits-Cantaten, die während der Hochzeitstafel meist von Solostimmen gesungen wurden, schrieb Bach auch noch zu verschiedenen Gelegenheiten Cantaten, wie zur Einweihung der umgebauten Thomasschule (den 5. Januar 1732). Auch ein paar italienische Kammercantaten Bachs sind uns erhalten, wovon die eine: „Amore traditore"*) dadurch sich auszeichnet, daß eine Baß-Arie, nach der Weise jener Zeit, mit einer ausgeführten Clavierbegleitung versehen ist. Endlich sind auch noch zwei heitere Cantaten zu erwähnen: Die sogenannte Coffee-Cantate**) und die Kammercantate: „Der Streit zwischen Phöbus und Pan"***). In jener überrascht es wieder zu sehen, wie der Meister die Personen, das verliebte Lieschen und den polternden Alten fein charakterisirt. Die zweite, von Picander gedichtete ist wahrscheinlich 1731 in dem Musikverein aufgeführt worden. Der Dichter hat die griechische Sage, nach welcher dem phrygischen König Midas Eselsohren wachsen, weil er in dem Wettstreit, welchen der Hirtengott Pan mit Apollo unternahm, jenem den Sieg zusprechen wollte, zum Vorwurf genommen und so bearbeitet, daß man sie recht gut auf das Verhältniß unsers Meisters zu Scheibe deuten kann.

Musikalisch gehört das Werk zu den reifsten des Meisters. Die kunstvolle und zugleich außerordentlich ansprechende Ausdrucksweise des Phöbus (Apollo) steht mit der naturalistischen des Pan in prächtigem Gegensatze, namentlich sind auch die komischen Arien und Partien sehr gut gelungen und einige Malereien wirken außerordentlich drastisch. Die Sopran-Arie des Momus: „Das macht der Wind", ist voll köstlichen Humors, wie die Liebes-Arie des Phöbus: „Mit Verlangen" voll schwärmerischer Innigkeit, wild humoristisch; die Arie: „Wie will ich lustig lachen" und die andere: „Zurück" erlangen namentlich durch die

*) A. d. B. G. Bd. XI. Lief. 2. S. 93.
**) Herausgegeben von S. W. Dehn und später revidirt bei A. Klemm.
***) A. d. B. G. Bd. XI. Lief. 2. S. 3.

begleitenden Hörner, Trompeten und Pauken einen eigenthümlichen Charakter. Diese wie die Bauerncantate*) (Cantate en burlesque), die Picander zur Feier der Huldigung des Kammerherrn Carl Heinrich von Diskau als Gutsherrn von Klein-Zschocher dichtete und die mit Musik von Bach am 30. August 1742 aufgeführt wurde — gehören einer spätern Zeit an, allein wir gedenken beider hier, weil später keine passende Gelegenheit mehr dazu sein dürfte. Das letztere Werk ist insofern von Interesse, als es zeigt, wie Bach zum Volksgesange stand. Er war hier äußerlich genöthigt, Volkslieder zu verarbeiten, was außerhalb seiner Mission lag; diese war es nicht, dem Volksgesange neue Elemente zuzuführen oder die vorhandenen als solche zu erhalten zu suchen; seine Aufgabe war vielmehr, mit diesem volksthümlichen Element die starren künstlichen Formen der Musikpraxis zu beleben und zu beseelen, um sie so dem Ausdruck individueller Empfindung dienstbar zu machen. Jene Cantate, so interessant sie auch an sich ist, mußte daher bedeutungslos bleiben eben so für die Kunst wie für die Volksmusik.

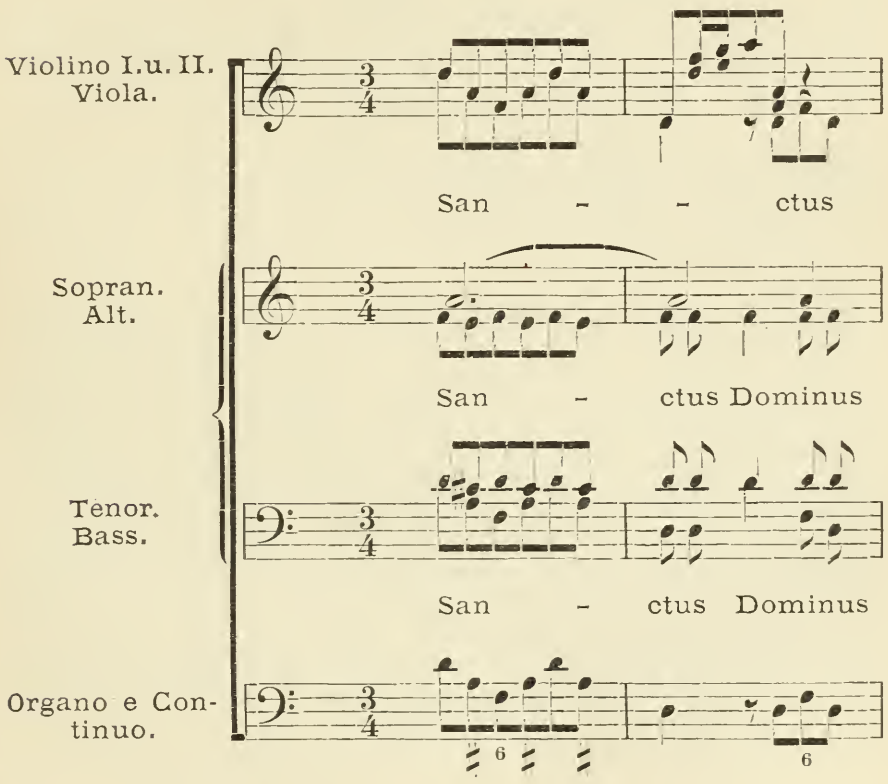
Auch die lateinischen religiösen Gesänge waren aus dem protestantischen Gottesdienst im achtzehnten Jahrhundert noch nicht ganz verschwunden; einzelne, wie das „Sanctus" und „Kyrie" und selbst das „Gloria" und „Credo" hatten zu Zeiten sogar ihren stehenden Platz im Cultus. Bach bedurfte ihrer daher auch für den Thomanerchor; es sind eine Reihe von seiner Hand copirte, religiöse, lateinische Gesänge anderer Meister auf uns gekommen, Rust**) nennt: eine Messe von Palestrina, ein Magnificat von Caldara und eine Messe von Wilderer und einige andere von noch unbekannten Componisten, die er wol hauptsächlich für die Mitwirkung des Thomanerchors beim Gottesdienst abschrieb; daneben componirte er aber auch eine ganze Reihe von lateinischen Kirchengesängen, welche seinen Genius wieder vielfach in neuem Lichte zeigen.

---

*) Herausgegeben von S. W. Dehn bei Gustav Trautz in Berlin. Eine spätere Ausgabe erschien bei C. A. Klemm in Leipzig.

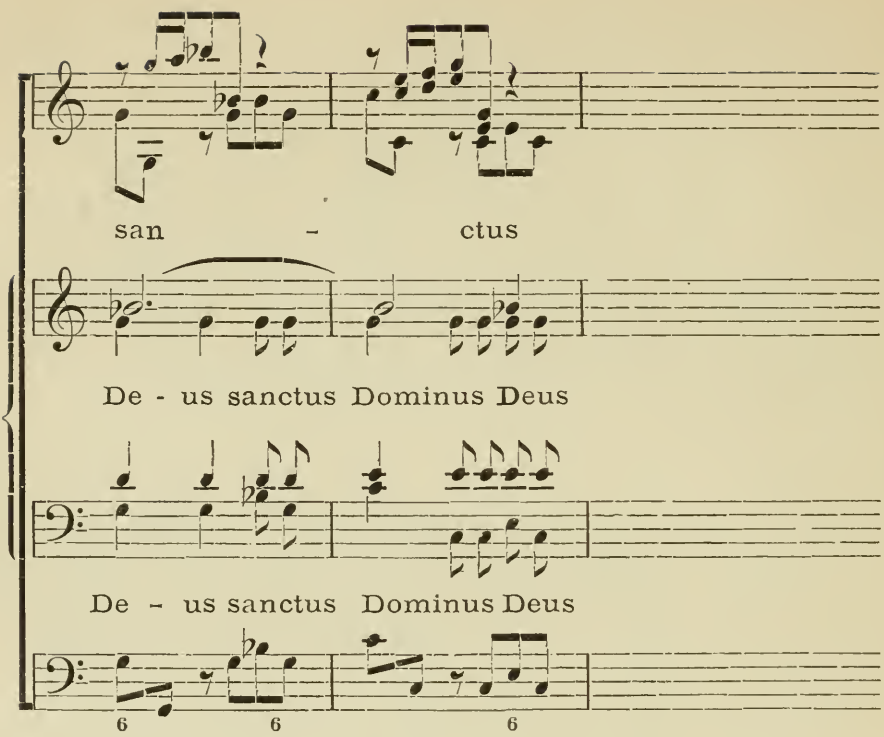
**) A. d. B. G. Bd. XI. Lief. 2. Vorwort.

An hohen Festtagen wurde beim Gottesdienst nach der Predigt zur Einleitung der Communion das „Sanctus“ ausgeführt; es sind vier solcher einzelnen Sätze von Bach auf uns gekommen*). Der merkwürdigste unter diesen ist jedenfalls der in D-moll**). Während der Meister sonst im Sanctus der Anschauung von der „Herrlichkeit des Herrn“, von der „Himmel und Erde voll sind“, Form und Klang giebt, hat dies D-moll-Sanctus in dem Gefühl erhabener Scheu vor dieser Herrlichkeit seinen Boden; es scheint als ob diese sich in erschütternden Ereignissen, in Kriegsstürmen oder verheerenden Wettern u. dergl. gezeigt hätte. Der Anfang namentlich deutet darauf hin:



*) A. d. B. G. Bd. XI. Lief. I.

**) S. 89 der oben erwähnten Ausgabe.



Der Schluß erfolgt in ähnlicher Weise. In ganz entgegengesetzter Stimmung ist das in C-dur gehalten*). Die Singstimmen declamiren in den weit schallendsten, sangbarsten Intervallen und das starkbesetzte Orchester: 3 Trompeten mit Pauken, 2 Oboen und Streichinstrumente erhöhen diese Wirkung durch klangvollste Figuration. In dem D-dur-Sanctus**) wird die gleiche Wirkung mehr durch vocale Mittel erreicht, nur die erste Violine ist selbständig geführt, ein Cornett schließt sich dem ersten Sopran an, die zweite Violine dem Alt, die Viola dem Tenor und Orgel und der Continuo unterstützen die Baßstimme. Das vierte Sanctus in G-dur***) ist das wenigstwirkende. Weder die Motive noch deren Verarbeitung zeigen hervorragendere Züge.

*) S. 69 der oben erwähnten Ausgabe.
**) S. 81 ebend.
***) S. 95 ebend.

Zu den großartigsten seiner Werke gehört dagegen das Magnificat für fünfstimmigen Chor und Orchester*). Rust, der neueste Herausgeber des gewaltigen Werkes**), hat schon darauf hingewiesen, daß es in zwei Originalpartituren vorhanden ist, beide auf der Königl. Bibliothek in Berlin. Die erste bringt das Werk in Es-dur, die flüchtigere Schrift und die vielfachen Correcturen und durchstrichenen Stellen beweisen, daß diese Partitur die erste Niederschrift des Werkes ist. Die andere, welche es in D-dur giebt, ist sorgfältiger geschrieben und hat wesentliche Verbesserungen in der Instrumentirung namentlich, so daß sie unzweifelhaft als die spätere Bearbeitung zu betrachten ist. Der Text ist bekanntlich der Lobgesang, den Maria, die Mutter Jesu, anstimmte, als Elisabeth in ihr die „Mutter des Herrn" begrüßte (Ev. Luc. 1, 46 ff.). Es darf nicht befremden, diesen Lobgesang für mehrstimmigen Chor behandelt zu sehen***). Die Kirche hatte ihn ja längst als ihren eigenen anerkannt, und so durften auch Alle in ihn einstimmen, die sich zu Christo und seiner Kirche bekennen. Jener Zeit aber war es Sitte, um den lateinischen Gesang der größeren Menge verständlicher zu machen, ihn mit Einschaltungen bekannterer Gesänge zu versehen und dieser Sitte folgte auch Bach. Nach den Aufzeichnungen seiner ersten Partitur folgte dem „Et exultavit" der Choral: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her", nach dem „Quia fecit" „Freuet euch und jubiliret", nach dem „Fecit potentiam" das „Gloria in excelsis Deo" und nach dem „Esurientes implevit" das „Virga Jesse floruit". In die zweite Bearbeitung hat Bach diese Einlagen nicht mit aufgenommen. In diesem Werk schon zeigt der Meister, daß weder das Bibelwort an sich, noch das Kirchenlied ihn so innerlich zu ergreifen und anzuregen vermochten, wie das Mysterium von der Menschwerdung Christi. Wol erfaßt auch er diesen Lobgesang in seiner weit umfassendsten, allgemeinsten Bedeutung als einen Hym-

*) A. d. B. G. Bd. XI. Lief. 1.

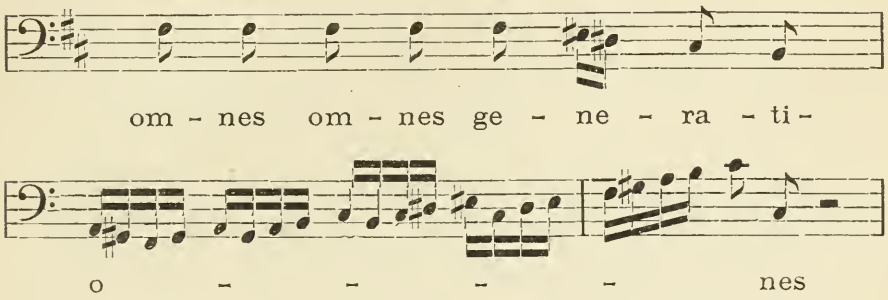
**) Ebend. S. 3. Eine frühere Ausgabe, durch Pölchau veranlaßt, erschien 1811 bei Simrock in Bonn; aber nach der ersten Bearbeitung.

***) Bach hat auch ein Magnificat für eine Singstimme geschrieben, das indeß noch nicht wieder aufgefunden wurde.

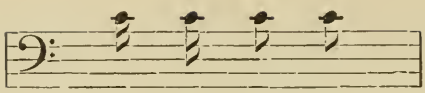
uns, der im Namen der ganzen Christenheit gesungen ist, aber er mahnt doch auch überall an seinen frühesten Ursprung, daran, daß er aus dem beglückten Herzen kam, unter welchem der Heiland ruhte.

Durch allen Glanz, den Singstimmen und Instrumente zu entfalten bemüht sind, leuchtet das blendend schöne jungfräuliche Angesicht der Mutter des Herrn hindurch; der laute Jubel, der die ganze christliche Welt erfüllt, auch er weist auf das glückselig bewegte Gemüth der Jungfrau als seinen Ursprung hin. Wie noch bei keiner der vorher betrachteten Compositionen des Meisters vertieft sich dieser hier in den Text, so daß fast bei jedem Wort der besondere Gefühlsinhalt dargelegt ist. Hier wird nicht mehr nackt declamirt, sondern Alles in breiten Formen gesungen; das Wort, oder das kleinste Sätzchen, das nur irgend ein besonderes Bild in Bachs Phantasie erregt, wird nicht eher losgelassen, als bis dies ganz dargestellt ist. So erläutert der Chor erst das Wort „Magnificat" ausführlich, ehe er zu „anima mea" vorschreitet und dann „Domine" anfügt; um dann noch einmal das „Magnificat" in ausführlichster Weise zu illustriren und zu erläutern, ehe er die ganze Phrase in mächtigster Fünfstimmigkeit ausspricht. Wie in einer Reihe von uns ausführlich betrachteten Cantaten ist das Orchester vollauf beschäftigt, in eigener Weise die Singstimmen zu ergänzen und zu umschreiben und den ganzen Textgehalt in Vor-, Zwischen- und Nachspielen weiter zu führen. Im „Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo" giebt dann ein (tiefer) Solo-Sopran ziemlich derselben Stimmung Raum; aber der Ausdruck erscheint nunmehr subjectiv inniger, jungfräulich beglückter, und nach der ersten Bearbeitung erhielt er dann durch den hier eingeschalteten figurirten Choral: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her", die directe Deutung auf die Geburt des Heilands. Der Abschnitt: „Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent" ist zu einem kurzen liedartigen Satze für hohen Sopran geworden, dessen wunderbare Melodie die ganze Fülle der Seligkeit der Gottes-Mutter ausspricht; die selbständig geführte begleitende Oboe erhöht den Reiz der wunderbaren Wirkung dieser Melodik. Das „Omnes generationes", der Schluß des Abschnitts, aber nimmt ganz unmittelbar anschließend der Chor auf.

Die Seligpreisung „aller Geschlechter" konnte keine Solostimme darstellen; dazu mußte sich wieder der ganze Chor mit dem Orchester: 2 Flöten und 2 Oboen neben den Streichinstrumenten vereinigen. Dieser Satz ist so zu einem der kunstvollsten, tiefsinnigsten und zugleich wirksamsten geworden, den der Meister schuf. Dem, nur einfach declamirten, aber durch ausdrucksvollstes Figurenwerk gehaltvoll und außerordentlich eindringlich gemachten Thema:



vom Baß eingeführt, gesellen sich gleich der zweite Sopran, Alt und Tenor zu, nicht nur, um es harmonisch zu gestalten, sondern es zu interpretiren; der Sopran führt gleich das „Omnes" so ein, wie es im Thema am Schluß erscheint; der Alt declamirt es freier und der Tenor singt und declamirt noch ungebundener. So sind alle Geschlechter, die sich im Namen Jesu zusammenfinden, bedeutsam charakterisirt. Schon auf dem zweiten Tact setzt dann der erste Sopran mit dem Thema ein und nun folgen die anderen in der Engführung, immer auf der zweiten Hälfte des ersten Tactes. Unmittelbar anschließend folgt eine neue, unvollständige Durchführung, das Thema wird nur theilweis verarbeitet; für eine neue Durchführung erleidet es dann kleine Veränderungen; es ist dem Meister nur darum zu thun, den Ausdruck desselben immer mehr zu steigern, zu schlagenderer Wirkung, und so drängen sich die Durchführungen ohne alle Zwischensätze; es ist als ob Bach unter der Vorstellung der sich herbei drängenden Geschlechter und Völker arbeitete. Darauf deutet auch die Verkürzung des Themas gegen den Schluß hin:



om - nes, om - nes

Wie der Baß das Thema einsetzt, so bringt er es auch zuletzt, von den anderen Stimmen und dem Orchester wirkungsvoll contrapunctirt. Um nicht durch das häufige Aufgebot so bedeutender Mittel zu ermüden, beschränkt Bach diese bei dem nun folgenden Abschnitt: „Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen ejus", die recht wol eine andere Auffassung zuließen, auf das bescheidenste Maaß, die Singstimme und den Continuo; aber die Solo-Baßstimme, der er den Gesang überträgt, ist in ihren wirksamsten Lagen angewendet, und durch reiches Figurenwerk, mit dem er die an sich schon bedeutende Melodie steigert, erreicht er auch hier glänzende Darstellung des Inhalts. Das nach der älteren Partitur hier eingeschobene „Freuet euch und jubiliret" ist mehr angenehm als bedeutend. Zu einem überaus lieblichen Duett zwischen Alt und Tenor ist das „Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum" verarbeitet; über dem hartnäckig vom Baß festgehaltenen chromatischen Motiv ergehen sich die beiden Stimmen in reizvollster Melodik, wetteifernd mit den begleitenden Streichinstrumenten, den Violinen, unterstützt durch die Flöten. Wunderbar groß und eigenartig ist dann der Abschnitt: „Fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui" zu einem Chor verarbeitet. Wieder bringt Bach den Text in doppelter Weise; der Tenor benutzt ihn zu einem weit ausgesponnenen Thema, das dann von einer Stimme nach der anderen aufgenommen wird; zugleich aber contrapunktiren es die Stimmen die Worte genau declamirend; diese selbst werden dadurch so eindringlich wie nur möglich gemacht, daneben aber gelangt auch der Inhalt zu höchst möglichstem Ausdruck; es ist dies eine neue Form der Fugengestaltung, die hier durch keine andere ersetzt werden konnte. In sinnigster Weise wird der Contrapunkt der Singstimme noch durch die Instrumente gesteigert: die Streichinstrumente contrapunktiren, immittirend in der Gegenbewegung und Flö-

ten und Oboe zu einem Chor vereinigt, ahmen wieder diesen neuen Contrapunkt nach. Als das Thema vom Baß übernommen wird, treten auch die Trompeten und Pauken mit hinzu, mit dem Contrapunkt der Singstimmen. Der erste Sopran erhält das Thema zuletzt und dann übernehmen es etwas verändert auch die Instrumente, selbst die Trompete; das Wort „dispersit" veranlaßt unsern Meister wieder zu einer wundervollen Malerei und mit einem breiten Adagio: „mente cordis suis" geht der Satz zu Ende. Das nach der ersten Partitur nunmehr folgende „Gloria" muß nach diesem Satze etwas leicht gewogen gewirkt haben. Am wenigsten scheint unser Meister von der Bedeutung des nachfolgenden Abschnittes: „Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles" überzeugt gewesen zu sein. Die Tenor-Arie, die er daraus macht, kommt wenig über conventionelle Phrasen hinaus. Um so wunderbarer ist dagegen wieder die anschließende Alt-Arie: „Esurientes implevit" mit Flötenbegleitung gehalten. Mit den Hungrigen fühlte Bach warm und voll, und mit überfluthender Wärme dankt er dem, der sie mit Gütern füllet. Die beiden letzten Abschnitte des Magnificat sind mehr reflectirend lehrhaften Inhalts, und in dieser Weise faßt sie auch Bach, das: „Suscepit Israël puerum suum recordatus misericordiae suae" wird zu einer von den beiden Sopranen ausgeführten Figuration der den beiden Oboen übertragenen kirchlichen Melodie des Magnificat und der Schluß „Sicut locutus est" zu einer fünfstimmigen wirksamen Vocalfuge. In dem kurzen, aber glänzenden „Gloria", mit dem das Werk, kirchlichem Gebrauch gemäß, schließt, geht der Meister auch noch einmal auf den Anfangschor zurück, indem er das Hauptmotiv desselben in neuer Weise verarbeitet.

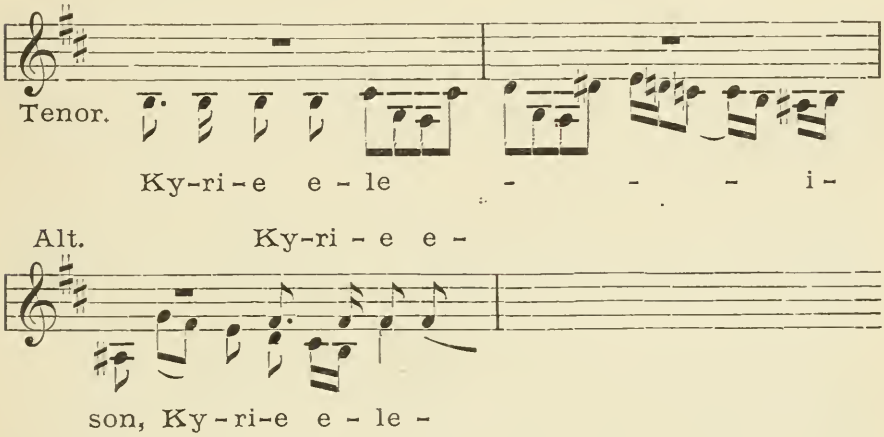
Demselben Boden wie das Magnificat erwächst auch die H-moll-Messe, über deren Entstehung das vorhergehende Kapitel bereits das Hauptsächlichste mittheilt. Bekanntlich ist die Messe der bedeutsamste Theil, der Mittelpunkt des gesammten katholischen Cultus. Der ganze Act wurde, als die fortwährend sich erneuernd gedachte Opferung des Gottessohnes, mit symbolischen Handlungen umgeben, und er erschien der alten christlichen Kirche so hochbedeutsam, daß nur die wirklich ge-

tauften Christen ihm beiwohnen durften, während die Katechumenen und die noch nicht vollständig in die Gemeinschaft der Christen Aufgenommenen von der Theilnahme ausgeschlossen blieben. Mit der protestantischen Anschauung ließ sich diese Idee der immer wieder erneuten Opferung nicht vereinigen, sie gab daher die Messe auf, aber der größte Theil der Meßgesänge ging verdeutscht, oder auch, wie bereits erwähnt, selbst lateinisch in die protestantische Liturgie über. Wenn diese daher auch nicht gerade direct veranlaßt, die Messe in Musik zu setzen, so war sie dem doch auch nicht entgegen. Für Bach gab auch noch sein Verhältniß zum katholischen Hofe in Dresden äußere Veranlassung auch Messen zu componiren. Mehr noch wol als alles dies, mußte ihn der Inhalt des Meßtextes dazu anregen. Dieser behandelt in viel eingehenderer Weise als das Magnificat das Mysterium von dem welterlösenden Gottessohn. Ungleich größer ist hier die Zahl der wechselnden Stimmungen und bedeutender ihre Beziehungen zu den höchsten Ideen der Menschheit, unter deren schöpferischem Einfluß der Meister so gern arbeitete.

In bestimmter Anordnung bilden eine Reihe von feststehenden Abschnitten den Meßtext; es sind dies das „Kyrie", das „Gloria", das „Credo", das „Sanctus", das „Benedictus", das „Agnus Dei" und endlich das „Dona nobis pacem". Die zwischen diese feststehenden noch eingeschalteten Meßgesänge sind für die verschiedenen Festzeiten verschieden. Diese einzelnen Abschnitte werden von den Componisten wiederum in kleinere zerlegt, um jeden besonders in größerer Ausführlichkeit zu behandeln, und Joh. Seb. Bach verfährt hierbei wieder mit jener emsigen, gewissenhaften und schaffensfreudigen Sorgfalt, die als ein Hauptmerkmal seiner ganzen gottbegnadeten Thätigkeit erscheint.

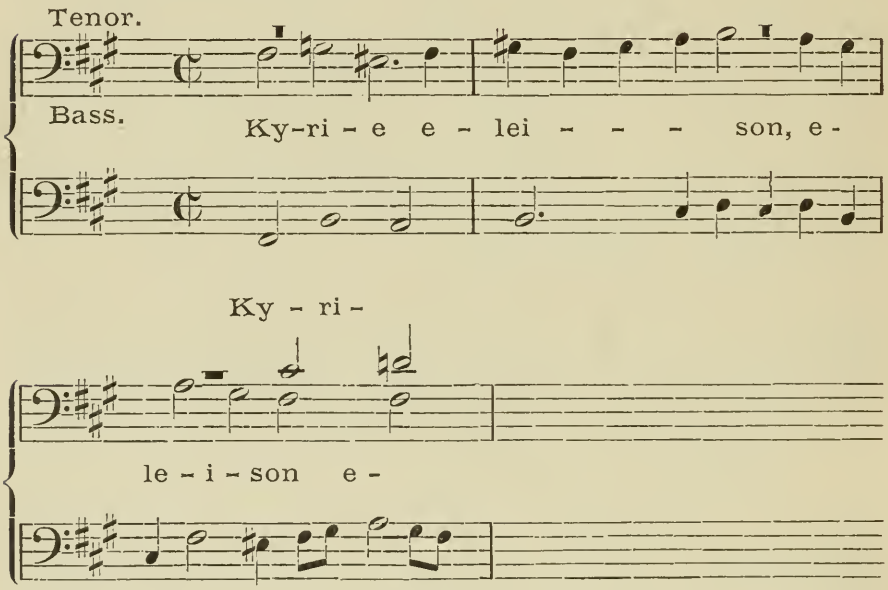
Nach Anordnung des Papstes Gregor d. Gr. wurde ursprünglich dreimal „Kyrie eleison", dann dreimal „Christe eleison", endlich noch dreimal „Kyrie eleison" gesungen; diese Anordnung ist insofern auch bei der Weiterentwickelung des musikalischen Theils der Messe beibehalten, als bei den musikalisch weiter ausgeführten Messen das „Kyrie" auch dreitheilig behandelt wird; das „Kyrie eleison"

bildet den ersten Theil; das „Christe eleison" den zweiten und die Wiederholung oder auch Neubearbeitung des „Kyrie eleison" wird dann zum dritten Theil. Diese Anordnung hält auch Bach bei dem „Kyrie" der H-moll-Messe fest. Er verwendet das „Kyrie eleison" zuerst in einem fünfstimmigen Chor, das „Christe eleison" aber dann zu einem Duett und darauf das „Kyrie eleison" wieder zu einem fünfstimmigen Chor. Nach seiner Gewohnheit, wenn er recht ausführlich zu erläutern gedenkt, stellt er zuerst die Textesworte bestimmt hin, der Chor singt fest geschlossen das „Kyrie" wiederholt in energischer Weise. Es klingt diese kurze Einleitung von vier Tacten wie ein Hülferuf aus tiefster Seelennoth. Dann beginnen die Streichinstrumente einen der weitausgeführtesten und genialsten Fugensätze, die Bach schrieb. Nach einer instrumentalen Durchführung des Themas beginnt der Tenor die erste vocale:



und die weitere Verarbeitung beweist, daß dem Meister die ganze, nach Erlösung schreiende sündige Welt vorschwebte. Das „Christe eleison" zeigt dann diesen Weg zur Erlösung. Zwei Soprane singen es, inbrünstig und demüthig, aber auch der freudigen Hoffnung voll, daß Christus der Mittler der ganzen sündigen Welt geworden ist. Mit dem Gesange verbindet sich nur eine Sologeige zu abweichender und eigenthümlicher Interpretation. Ueberaus sinnig gehen die beiden Singstimmen in einfachster Zweistimmigkeit mit einander oder sie ahmen

einander bald strenger, bald freier nach, um auch hierdurch zu zeigen, daß im Christenthum, bei aller Strenge doch auch die Individualität gewahrt erscheint. Nachdem der Meister so gezeigt hat, wie wir Christen beten sollen, erlangt auch das folgende „Kyrie eleison" anderen Charakter. Es ist nicht weniger aus zerknirschtem und von Sünden bedrücktem Herzen gesungen, aber nicht mehr so heftig bewegt; der Schmerz ist milder geworden:

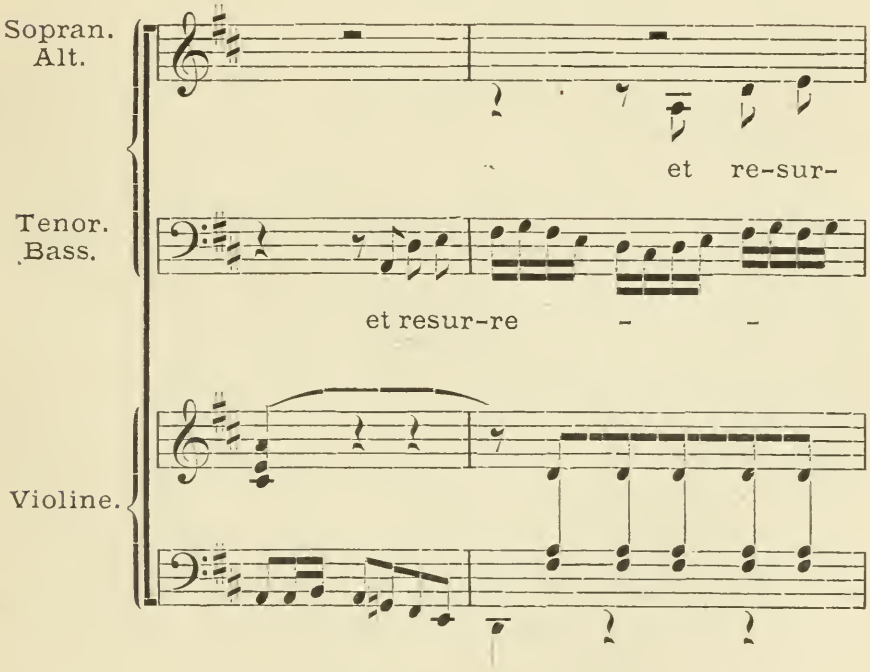


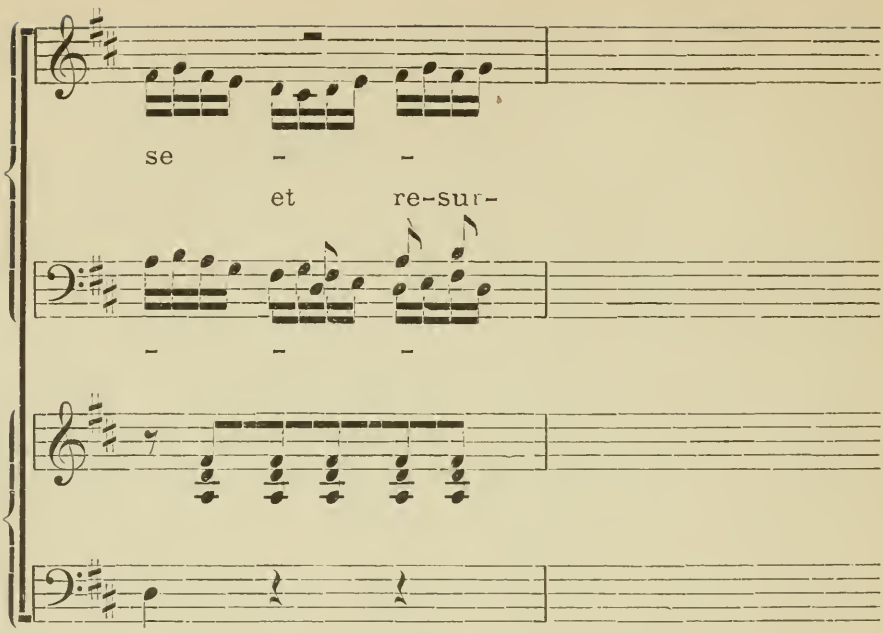
Hier ist es nicht mehr die nach Erlösung schreiende, sondern die ihrer Erlösung bewußte sündige Gemeinde, die da bittet: „Herr erbarme dich unser". Der Gloria-Text bringt zunächst den Gesang der Engel, als sie den Hirten die Geburt des Heilands verkündigten (Hymnus angelicus). Die drei Abschnitte, in die er zerfällt, werden wieder trefflich von Bach auseinander gehalten: Das „Gloria in excelsis Deo" singt der Chor, unterstützt von den Instrumenten, im $^3/_8$ Tact in D-dur in den hellsten, lautschallendsten Intervallen und Accorden, es ist eine Musik, wie wir sie nur von den himmlischen Heerschaaren ausgeführt denken. Das „Et in terra pax" tritt in scharfen Gegensatz dazu. Der Meister lag selbst in zu harten Kämpfen mit

dem Leben, um nicht die ganze Bedeutung des Friedens zu kennen und so wird denn dieser Gesang zu einem inbrünstigen heißen Gebet, das immer dringenderen Ausdruck gewinnt. Es darf nicht befremden, daß Bach das „Laudamus te" („Wir loben Dich") zu einer Arie für eine Singstimme (Sopran II) verwendet. Wenn schon der umgekehrte Fall gerechtfertigt erscheint, daß die Stimmung des Einzelnen in Chorweise dargestellt werden darf, so ist es noch weit eher zulässig, den Ausdruck der Stimmung einer Gesammtheit einem Einzelnen zu übertragen. Sollten aber Solosätze eingeführt werden, so erwies sich dieser Abschnitt ganz günstig dazu. Der helle, frische Sopran ist zudem ganz geeignet für den Ausdruck dieser Stimmung. Bach versieht seine Melodie mit dem reichsten Schmuck brillanten Figurenwerks, das aber auch zugleich höchsten kirchlichen Ernst gewinnt durch die gewaltige Harmonik, die ihm zu Grunde liegt. Eine Solo-Geige gesellt sich der Singstimme zu, um ganz ungewöhnlich belebt, mit und neben ihr in eigener Weise zu loben und zu preisen. Das „Gratias agimus" mußte nunmehr wieder dem Chore zugewiesen werden. Bach verwendet dazu den wundervollen ersten Chor der Rathswahl-Cantate: „Wir danken Dir, Gott", indem er ihn in den Allabreve-Tact versetzt, um ihn noch gewichtiger erscheinen zu lassen. Das „Domine Jesu" wird in einem lieblichen Duett dargelegt und der Meister schließt sich hier eng der älteren Praxis an, nach welcher die beiden Stimmen sich in den Text theilen und die verschiedenen Theile gleichzeitig absingen, bis sie sich im: „Domine Deus, agnus Dei" einigen. Von überwältigender Schönheit ist dann wieder der anschließende Chor: „Qui tollis peccata mundi", zu dem Bach den Anfangschor der Cantate: „Schauet doch und sehet" verwendet. Das „Qui sedet ad dexteram patris" wird zu einer tief innerlich erfaßten Alt-Arie und zu ihr giebt die glänzende Baß-Arie: „Quoniam tu solus sanctus" einen prachtvollen Gegensatz. Ein festlich jubelnder Chor: „Cum sancto spiritus" schließt diesen Theil der Messe ab. Mit besonderer Sorgfalt ist die Herrlichkeit Gottes des Vaters („in gloria Dei Patris") geschildert und das „Amen" giebt Gelegenheit, die Stimmen in einem wundervoll verschlungenen Thema recht ausjingen zu lassen.

Ein noch weiteres Gebiet für tiefsinnige Interpretation und Illustration bot unserem Meister das „Credo" dar. Er bekennt es zuerst ganz im Sinne der Kirche, indem er zum „Credo in unum Deum" die alte kirchliche Sangweise wählt und diese dann zu einer prächtigen fünfstimmigen Fuge verwendet. Bei aller Kühnheit der Stimmführung und der Harmonik, erscheint sie doch schlicht und einfach verständlich, wie in Erz gegraben zu Jedermanns Kunde. Hochsymbolisch intendirt ist der Schluß. Der Baß bringt das Thema in der Vergrößerung: Sopran II und Alt in ursprünglicher Gestalt, der erste Sopran in der Engführung, um anzudeuten, daß alle verschiedenen Anschauungen von Gott auf dem einen Grunde ruhen. Das „Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae" ergiebt eine neue Fuge für den auf vier Stimmen reducirten Chor; aber die nicht mit dem Thema beschäftigten Stimmen bekennen dazu immer noch: „Credo in unum Deum". Eine etwas mehr realistische Auffassung erfahren die Worte: visibilium omnium et invisibilium. Schärfer noch tritt der Zug zu symbolisiren in dem Duett: „Et in unum Dominum" hervor, die eine Stimme ist größtentheils canonisch — in wechselnden Intervallen der anderen entnommen; die zwei sind also gewissermaßen eins, wie Gott der Vater und Gott der Sohn. Staunenerregend und tief ergreifend ist im: „Et incarnatus est" das Mysterium von der Menschwerdung Christi gezeichnet. Heilige Schauer erweckt in uns die Begleitungsfigur der Streichinstrumente und sich tief versenkend in das unergründliche Wunder, besingen dies die Singstimmen in einfach declamirenden, aber zu mächtig erschütternder Harmonie sich vereinigenden Melodien. Besonders sorgfältig wird der Schluß: „et homo factus est" hervorgehoben. Zum „Crucifixus" hat Bach bekanntlich den ersten Chor der Cantate: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" verwendet, der aus derselben Stimmung hervortreibt, die er mit so erschöpfender Tiefe ausspricht, daß er auch innerhalb der Messe als einer der tiefsinnigsten Sätze dasteht. Der in ununterbrochener Folge dreizehnmal wiederkehrende Bass ostinato, mit seinen chromatischen Schritten und dem eigenthümlichen Rhythmus wirkt lastend wie die unerhörte That, und über ihm verkünden und besingen die Menschen-

ſtimmen vereint mit den Inſtrumenten die welterlöſende Tragödie, in Harmonien, wie ſie bisher keinem Sterblichen zu finden beſchieden waren. Wie tief erſchüttert der Meiſter von dem Kreuzestode des Herrn iſt, ſo erfüllte ihn dann ſeine Auferſtehung, ſeine Himmelfahrt, und daß er zur Rechten des Vaters ſitzen und wiederkommen wird in Herrlichkeit, zu richten die Lebendigen und die Todten, mit jubelnder Freude, der er in dem nachfolgenden: „Et resurrexit“ wahrhaft pomphaften Ausdruck giebt. Nachdem der geſammte Chor und alle Inſtrumente die Anfangsworte wie einen hellaufjauchzenden Freudenruf in geſchloſſenen ſchallenden Accorden geſungen haben, leitet das Orcheſter zu einer thematiſchen Chordurchführung, deren jubelnder Charakter das Orcheſter zu einer Begleitung zwingt, mit der ſich unſer Meiſter außerordentlich ſelten begnügt:





und er wird nicht müde, den Ausdruck durch immer neue Wendungen des Motivs zu erweitern; in derselben Ausführlichkeit und in verwandter Weise behandelt er dann das: „Et ascendit in coelum"; auch für das vom Baß ausgeführte: „Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos" wird das Motiv wiederum verändert beibehalten; das „Cujus regni non erit finis" greift wieder der Chor auf, dem „Et resurrexit" entsprechend und ein effectvolles Instrumentalnachspiel schließt diesen glanzvollen Satz der Messe ab. Für das Baß-Solo: „Et in Spiritum sanctum" war die Volksanschauung, nach welcher der heilige Geist in Form einer Taube erscheint, gewiß nicht ohne Bedeutung. Wenn irgendwo, so kann hier sich mystisches Spiel mit Symbolik geltend machen; der Meister hat es vermieden, er singt das Bekenntniß in taubenreiner Herzenseinfalt. Dagegen vertieft er sich wieder mit allem Eifer in das „Confiteor", das wieder der Chor aufnimmt, und in welchem auch wieder der alte Kirchenhymnus seine bedeutsame Stelle findet. Zuerst behandelt er diesen Theil des Glaubensbekenntnisses als Doppelfuge. Nach der regel-

rechten Durchführung des ersten Thema's: „Confiteor unum baptisma" setzt das zweite Thema: „in remissionem peccatorum" ein und nach dessen regelmäßiger Durchführung verarbeitet der Meister beide in kunstvollster Weise; dann erst mit dem 73. Tacte nehmen Baß und Alt, im Canon der Quint, die Kirchenmelodie auf; darauf geht sie an den Tenor über. Nachdem so der Meister seiner eigenen wie der Anschauung der Kirche in präzisester Form Ausdruck gegeben hat, entfaltet er wieder seine ganze unübertroffene Meisterschaft in treffendster Charakteristik, in der Behandlung der beiden Schlußabschnitte des Credo. Das Mysterium von der „Auferstehung der Todten" erzeugt zunächst in ihm eine Harmonik von wunderbar berückender Wirkung; dann aber veranlaßt es ihn noch zu einer zweiten Behandlung der Worte: „Et expecto resurrectionem mortuorum" als Jubelhymnus in der Erwartung eines ewigen zukünftigen Lebens („et vitam venturi saeculi"). Wie der Meister sich diesen zu erwartenden Himmel in seiner Phantasie gestaltete, davon giebt er im „Sanctus" Kunde. Er erschaut die Engel und Erzengel, die Cherubim und Seraphim, die, wie es in der voraufgehenden priesterlichen Verkündigung heißt, nicht aufhören zu rufen alle Tage mit einhelliger Stimme: „Heilig, heilig", und unter diesem Eindrucke wird das „Sanctus" zu einem Tonsatze, der an überirdischer Wirkung nicht seines Gleichen hat. Um den Chorklang noch intensiver zu gewinnen, giebt er ihm noch einen zweiten Alt zu, so daß der Chor nunmehr aus zwei Sopranen, zwei Alten und Tenor und Baß besteht, und in der Weise, wie er die Stimmen führt und wie Trompeten und Streichinstrumente mit Holzblasinstrumenten eingreifen, gewinnt man das Bild der auf- und niederschwebenden Engelschaaren, die in Anschauung der Herrlichkeit des Herrn versunken, diese in überwältigenden Tönen besingen. Dem machtvoll wirkenden „Pleni sunt coeli" gegenüber mußte dann das „Osanna" noch wirksamer doppelchörig ausgeführt werden. Das „Benedictus" wurde nach den bereits erörterten Gesichtspunkten zu einer Tenor-Arie mit Violin-Solo und das „Agnus Dei" zu einer Alt-Arie. Daß Bach zum „Dona nobis pacem" einfach die Musik des „Gratias agimus tibi" wiederholt, hat man ihm von verschiede-

nen Seiten zum Vorwurf machen wollen und gewiß mit Unrecht. Wer solche Blicke in das Jenseits zu thun vermochte, wie er, der bittet nicht mehr um den Frieden dieser Welt, sondern nur um jenen, den die Anschauung dieser großen Herrlichkeit des Herrn und Königs des Himmels gewährt.

Bach's kleine Messen konnten selbstverständlich nicht diese Bedeutung erreichen, wie diese H-moll-Messe. Die in G-dur wie die in G-moll sind ganz aus einzelnen Sätzen seiner Cantaten zusammengesetzt und auch die A-dur-Messe wie die in F-dur enthalten einige Sätze, welche der Meister ursprünglich zu Cantaten componirt hatte. Auch dies Verfahren hat man ihm zum Vorwurf gemacht und allerlei seltsame Schlüsse daraus zu ziehen sich bewogen gefunden. Gewiß am wenigsten gerechtfertigt ist die Annahme, daß der Meister aus Bequemlichkeit oder in Eile zu diesem Verfahren getrieben wurde. Die große Gewissenhaftigkeit, mit welcher er arbeitete und die Leichtigkeit, mit der er erfand und ausführte, lassen es ganz unmöglich erscheinen, daß andere, als innere Gründe ihn bewogen, Cantatensätze für diese Messen zu verwerthen. Mit vollem Recht weist Moritz Hauptmann*) schon darauf hin, daß einzelne solcher Umarbeitungen sehr schwierig waren, wo es sich darum handelte, aus einer Arie einen mehrstimmigen Satz zu machen, die begleitenden Instrumentalstimmen beizubehalten und für die frühere Solostimme einen polyphonisch belebten Chor eintreten zu lassen. In solchen Fällen und wol auch in allen übrigen ist nur anzunehmen, daß dem Meister der Cantatensatz für den bestimmten Ausdruck des Meßsatzes so geeignet erschien, daß er im Augenblick keinen bessern zu schaffen für möglich hielt, und sich deßhalb zu der Bearbeitung entschloß, die ihm oft größere Mühe machte, als eine Neuschöpfung. So ist das „Gloria" der A-dur-Messe der Pfingstcantate: „Halt' im Gedächtniß Jesum Christ" und zwar der Behandlung des Grußes, mit dem Christus unter seine Jünger tritt: „Friede sei mit euch!" entnommen; die Begleitung ist Note für Note beibehalten; die vocalen Motive sind noch durch neue vermehrt. Wäh-

*) A. d. B. G. Bd. VIII. Vorwort.

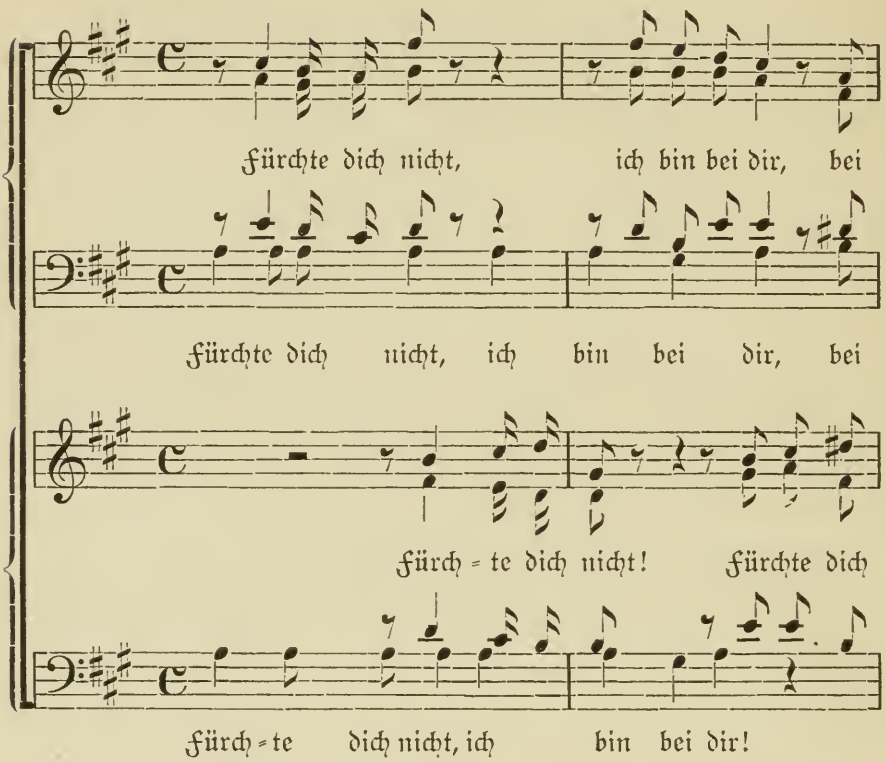
rend für einzelne Stellen, wie „et in terra pax und Adoramus te“ die Musik nahezu symbolisch wird, gewinnt der Meister so ein „Gloria“, das dem milden Charakter der ganzen Messe vortrefflich entspricht, viel besser, als ein so rauschendes, wie in der F-dur-Messe. Es ist viel eher anzunehmen, daß der Meister diese Messen für bestimmte, besonders charakterisirte Gelegenheiten zusammenstellte, und daß er den besonderen Stimmungsgehalt der Messen darnach abwog, in derselben Weise wie bei dem erwähnten D-moll-Sanctus. Mit staunenswerther Meisterschaft ist der wunderbar verschlungene Chorsatz des „Gratias“ aus dem Baß-Solo der Cantate entwickelt. In dem angedeuteten Sinne stellte Bach auch seine G-moll-Messe zusammen; den Einleitungschor der Cantate: „Herr, Deine Augen“ ergab ihm das „Kyrie“. Das „Gloria“ ist der Cantate: „Alles nur nach Gottes Willen“ entnommen; das „Gratias“ der Cantate: „Es wartet Alles auf Dich“, ebenso das „Qui tollis“ und „Cum Sancto Spiritu“. Das „Kyrie“ und „Quoniam tu solus“ der G-dur-Messe sind der Cantate: „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ entlehnt, das „Gloria und Domine Deus“ der Cantate: „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild“; das „Gratias“ der Cantate: „Warum betrübst du dich, mein Herz?“ und der Schlußchor der Cantate: „Wer Dank opfert, der preiset mich“. Die Musik zum „Qui tollis“ und „Quoniam“ der F-dur-Messe fanden bereits in der Cantate: „Herr, Deine Augen sehen nach dem Glauben“, die zum „Cum sancto Spiritu“ in der Cantate: Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ Verwendung. — Befremdend erscheint es, daß Bach nicht mit demselben Eifer wie hier dieser echt katholischen Cultusform sich auch jener Vocalform mit größerem Eifer zuwandte, die so bedeutsam für den protestantischen Cultus geworden war, der Motette. Diese hatte bekanntlich in der katholischen Kirche sorgfältige Pflege gewonnen, und die Meister des katholischen Kirchengesanges von Josquin bis auf Palestrina cultivirten sie mit aller möglichen Sorgfalt, weil sie ihnen viel größere Freiheit gestattete, als die anderen Cultusformen. Durch die feststehenden Texte der Messe und der übrigen Cultusgesänge wurde ihre Individualität gefangen genommen und unter die Anschauungsweise und Autorität der Kirche gestellt. Die

immer wiederkehrenden Texte mußten schließlich den Verstand mehr als das Herz erregen und so wurden die Meister zu jenen mehr großartig gedachten als aus der Empfindung heraus geborenen künstlichen Formen mit der staunenerregenden Strenge der Entwickelung geführt. In den Motettentexten erschloß sich ihnen dagegen der ganze Gefühlsinhalt der heil. Schrift und sie strömten ihn aus in nicht weniger heiligem und kunstvoll gefügtem, aber doch auch mehr menschlich wahrem Gesange. Die Sprüche des Hohen Liedes, die Erzählung der Evangelien, die Psalmen und vor allem auch die Passionen und das Magnificat waren besonders als Motettentexte beliebt. Wie emsig diese Form gepflegt wurde, davon geben schon die Sammlungen Zeugniß, welche von dem Erfinder des Notendrucks mit beweglichen Typen Ottaviano dei Petrucci und seinen Nachfolgern auf diesem Gebiete veröffentlicht wurden. Die erste Sammlung von Petrucci (9. Mai 1502) enthält 33, ebensoviel die zweite (10. Mai 1503) und die dritte (15. Septbr. 1504) 41 Motetten verschiedener Meister. Selbstverständlich machte die Form dann die entsprechenden Wandlungen durch die verschiedenen Schulen mit. Die Weise des Colorirens und Diminuirens, d. h. die Auflösung und Ausschmückung der länger gehaltenen Töne in solche von geringerem Werth wurde auch in der Vocalmusik üblich, und so erhielt die Motette ebenfalls ungleich belebtere Form. Die veränderte Richtung, welche dann die Musikentwickelung seit der Reformation und unter dem directen Einfluß derselben nahm, gab auch der Motette veränderte Form. Sie gewann im Choral ein neues befruchtendes Element unter dessen Einfluß sie zu hoher Blüthe gelangte. Schon die venetianische Schule war bemüht gewesen durch eine schärfere Betonung des Wortes der Motette individuelle Bedeutung zu geben; doch erst die protestantischen Meister erreichten dies ganz, indem sie ihr im Liede und Choral neue Elemente zuführten. Die protestantischen Meister seit Walther und Senfl verarbeiteten schon die Choralstrophen motettenhaft und noch meist in alter Weise. Aber noch wurden die Motetten vorwiegend über lateinische Texte componirt. Die große Motettensammlung, welche Bodenschatz 1603 herausgab, enthält nur

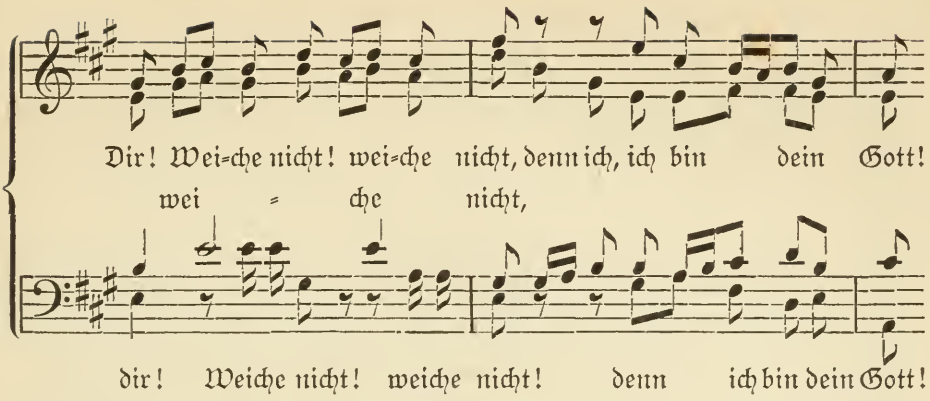
einzelne Motetten über deutsche Texte. Erst von da an werden deutsche Texte nach Luthers Uebersetzung häufiger. Melchior Frank war einer der ersten, der sich diesem Zuge anschloß. Eine große Anzahl deutscher Motetten erschienen in Coburg in der fürstlichen Druckerei von Just Haugk. Darunter sind allein von Frank 35 bekannt geworden über Texte aus Jesus Sirach, den fünf Büchern Mose, dem Buch Hiob, dem Evangelium Matthäi und dem Hohen Liede. Frank geht dem Wortausdruck mit emsigster Geschäftigkeit nach, zugleich aber ist er auch bemüht, die neue Motettenform, wenn auch nicht ganz so eng, doch aber so symmetrisch zu gliedern und in sich abzuschließen, wie beim Lied und Choral; damit giebt er der Motette die metrisch gegliederte Form, welche dann auch noch Seb. Bach mit solch genialer Meisterschaft weiter bildete.

Auch beim Gottesdienst in den Leipziger protestantischen Kirchen hatte die Motette ihren festen Platz und es ist wol anzunehmen, daß Bach eine größere Anzahl zu diesem Zweck schrieb, als uns erhalten geblieben sind. Manches dieser Art mag er wol auch für seine Cantaten wieder verwendet haben; es konnten eine ganze Reihe schon namhaft gemacht werden, bei denen die Eingangschöre namentlich motettenhaft gehalten sind. Dort konnte auch schon der wesentlichsten Merkmale dieser Form gedacht werden. An das Wort der heiligen Schrift anknüpfend hatte sie auch dann größere Freiheit der Gestaltung, wenn ihr ein kirchlich feststehender Gesang als Cantus firmus zu Grunde gelegt wurde, was übrigens seltener geschah. Häufig bildete ein einzelner Bibelspruch den Text, weshalb die Form auch mit „Versett“ bezeichnet wurde. Der Parallelismus der Glieder der Psalmenverse führte dann zur Zweitheiligkeit und diese Theilung wurde namentlich von dem schriftforschenden Protestantismus allmälig immer mehr erweitert, so daß endlich ganze Abschnitte, in ihre einzelnen Theile zerlegt, derartig behandelt wurden. Bach schließt sich auch hier wieder streng der so gewonnenen Praxis seiner Zeit an, diese natürlich in seiner Weise erweiternd und zugleich abschließend. Er wählte gern die Doppelchörigkeit, weniger um Glanz und harmonische Fülle zu entfalten, als um

eine energische und wirksamere Verarbeitung seiner meist harmonischen Motive zu erzielen. Die Chöre lösen sich einander nachahmend oder ergänzend ab, wie gleich im ersten Abschnitt der Motette: „Fürchte dich nicht!“

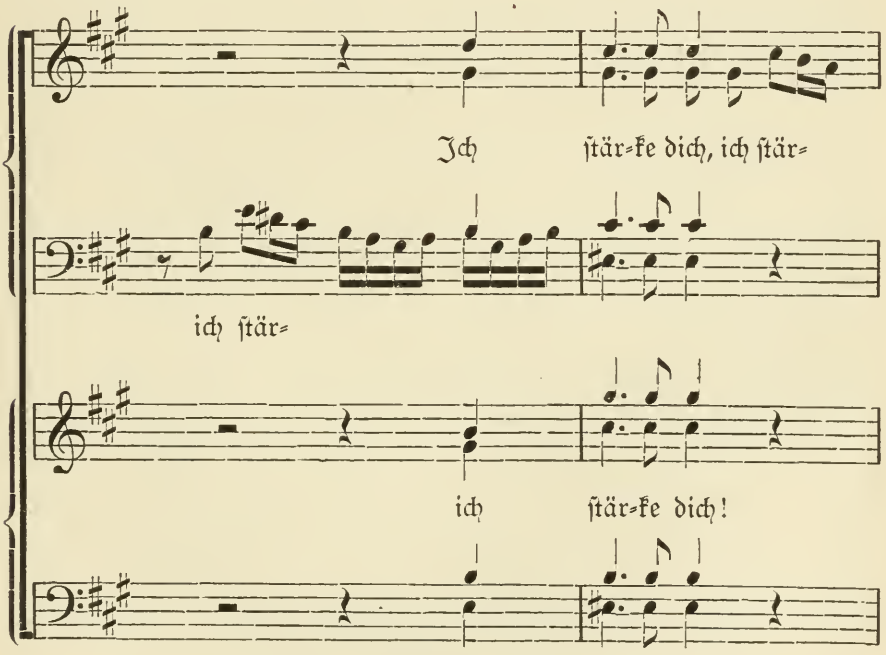


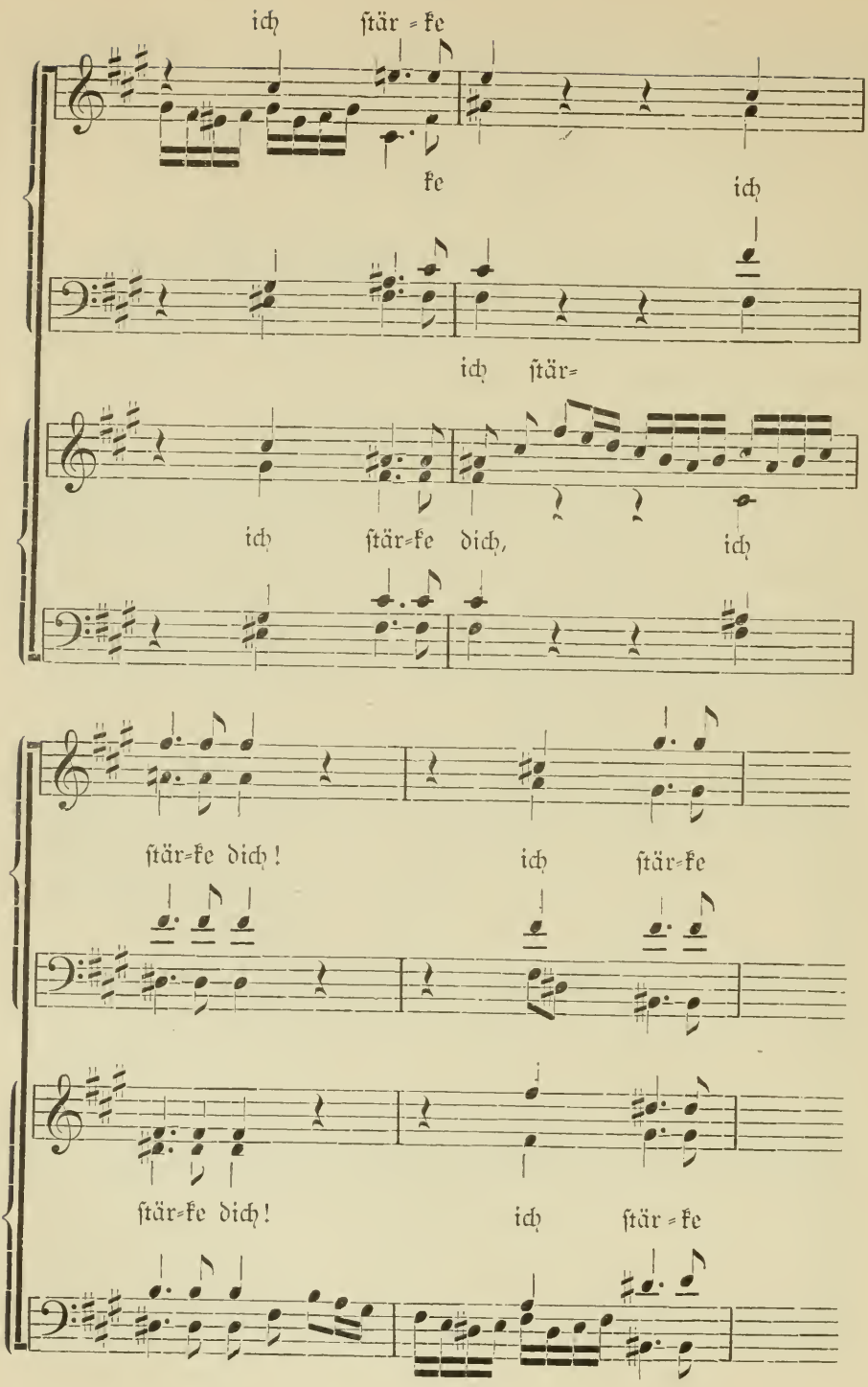
So wird diese göttliche Verheißung ununterbrochen von beiden Chören verkündigt. Wie das Hauptmotiv durch die scharfe Betonung des „nicht“ erzeugt war, und auf dem gleichen Wege auch das Motiv zu: „ich bin bei dir“ ist augenscheinlich. Durch die Verarbeitung beider wird der erste Abschnitt gewonnen, der mit dem zehnten Tact auf der Dominant abschließt; sofort beginnt der erste Chor mit dem zweiten Abschnitt:



der dann ebenso stetig entwickelt verarbeitet wird.

Die nächsten beiden Textabschnitte: „Ich stärke dich, ich helfe dir auch und erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit" erschienen unserem Meister als die bedeutsameren; er vertieft sich in sie mit noch größerer Treue. Die Verheißung: „Ich stärke dich" übergiebt er vorwiegend immer einer Stimme, aber unterstützt durch die mächtigste Accordfülle beider Chöre:




ich ſtär=ke
ke
ich
ich ſtär=
ich ſtär=ke dich,
ich
ſtär=ke dich!
ich ſtär=ke
ſtär=ke dich!
ich ſtär=ke

Darauf übernimmt der erste Chor wieder die Verarbeitung eines harmonischen Motivs zu einem größeren Abschnitt, dem dann in ähnlicher Weise die Behandlung der Textesworte: „ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit" folgt. Ein fünf Tacte langer Zwischensatz leitet zu dem dreistimmigen Fugensatz: „Denn ich habe dich erlöset, ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein" über — von Alt, Tenor und Baß der vereinigten Chöre ausgeführt, zu dem der Sopran die Choralstrophe: „Herr, mein Hort! Brunnquell aller Freuden!" hinzubringt. Dann scheiden sich die Chöre, um mit wenig Tacten in der Weise des Anfangs die ganze Motette abzuschließen. Aehnlich ist die Construction der Motette: „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf", die Bach bekanntlich zur Beerdigung des Rectors Johann Heinrich Ernesti (gest. am 29. Octbr. 1729) componirte. Sie behandelt die beiden Verse 26 und 27 aus dem 8. Kapitel des Briefes an die Römer und schließt mit dem Choral: „Laß freudiger Geist voll Vertrauen". Die Motette: „Lob, Ehre und Weisheit und Dank, Preis und Kraft, sei unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit" verläßt schon die ursprünglich einfachere Form der Motette. Als man ganze Psalme motettenhaft behandelte, wurde man veranlaßt, die zwei- oder dreitheilige Gliederung der Motette zu verlassen und eine noch erweitertere anzunehmen. So sind die Bußpsalmen von Orlandus Lassus (1520 bis 1594) in mehrere minder — und mehrstimmige Sätze geschieden, und Bach wendete auch dieser mehr cantatenmäßigen Form sein ganzes Interesse zu. Dem Eingangschor der oben erwähnten Motette: „Lob, Ehre und Weisheit" folgt eine Arie für den ersten Chor, zu welcher der zweite die Choralstrophe: „Gott Vater, Dir sei Preis" ausführt. Dann folgt ein echt motettenhaft gehaltener Doppelchor: „Jauchzet Gott alle Lande!" mit dem fugirten Schluß: „Rühmet ihn herrlich"; der Choral schließt die Motette. Auch in der Mottette: „Singet dem Herrn", findet der Choral seinen Platz. Für die Motete: „Jesu meine Freude" erlangte das Kirchenlied und mit ihm die Choralweise hervorragende Bedeutung, sogar das Uebergewicht. Diese liefert zu sechs Abschnitten das Material, zwischen das dann der biblische Text: Römer 8, 1. 2. 9. 10. u. 11. entnommen, in drei- oder fünfstimmiger Behandlung ein-

geschoben ist. Damit hatte der Meister unstreitig die höchste Motettenform gewonnen, in welcher Bibelwort und kirchliches Lied so in einander gewoben sind, daß sie sich gegenseitig ergänzen und erläutern. Das mehr abstract dogmatisirende Wort der Bibel wird in der Choralstrophe dem Gefühl vermittelt und diese erhält wiederum durch das Bibelwort directe Beziehung zum kirchlichen Bekenntniß. Die Motette: „Komm Jesu, komm" entbehrt des biblischen Textes vollständig. Ganz nach älterer Weise construirt ist die vierstimmige Motette des Meisters: „Lobet den Herrn alle Heiden". Eine fünfstimmige Choralmotette über Jesus Sirach 50, 24—26. und das daraus entstandene Kirchenlied: „Nun danket Alle Gott" ist gegenwärtig noch ungedruckt; sie zeigt die bereits besprochene Form.

Siebentes Kapitel.

Die Passionsmusiken und Oratorien.

Das Absingen der Passion — der Leidensgeschichte Jesu — in der Charwoche gehörte schon früh zu den stehenden Gebräuchen der christlichen Kirche. Beim Beginn der sogenannten stillen Woche — der Charwoche — am Palmsonntage wurde nach beendeter Prozession das Hochamt gehalten und in diesem die Leidensgeschichte nach dem Evangelium des Matthäus abgesungen, am Charfreitag aber im Anschluß an die üblichen Ceremonien nach der Darstellung des Johannes. Bei der früh schon in vielen Kirchen gebräuchlichen Grablegung sangen zwei Geistliche die Geschichte der Kreuzigung. Die Ausführung entsprach selbstverständlich der jeweiligen Praxis des Gesanges überhaupt. In der frühesten Zeit erfolgte sie in der Weise des Choraliterlesens. Um der Darstellung größere Anschaulichkeit zu geben, wurde sie, wo es anging, an verschiedene Personen vertheilt: ein Geistlicher sang die Erzählung; ein anderer die Worte des Herrn Jesu; ein dritter die der übrigen Personen und der Volkshaufe (turba) wurde vom Chor gesungen. Mit der Ausbreitung der Mehrstimmigkeit übertrug man die Ausführung der ganzen Passion dann dem Chor, oder auch Wechselchören, die auf verschiedene Emporen der Kirche vertheilt waren. Die hervorragendsten Meister setzten die ganze Passion für mehrstimmigen Chor nach dem lateinischen Texte

der Bibel. 1534 erschien eine Sammlung in Paris: „Liber decimus“ mit Beiträgen von Jaq. Berchem, Claudin, Verdelot u. A. und 1538 eine andere bei Rhaw: „Harmoniae selectae, quatuor vocum de Passioni Domini“ mit Beiträgen von Cellarius, Ducis, Eckel, Galliculus, Isaac, Obrecht, Lemblin, Senffl, Stolzer, Walther. Aehnlich waren die lateinischen Passionen von Cyprian de Rore (1588), Daser (1565 und 1578), Lassus (1565) u. A. Auch in die protestantische Kirche war der Brauch, am Palmsonntage und am Charfreitage die Passion abzusingen übergegangen; hier aber wurde anstatt des lateinischen der deutsche Text gewählt. Johann Walther, der treue Mitarbeiter Luthers, schrieb schon 1530 eine deutsche Passion für den Palmsonntag nach dem Evangelisten Matthäus und eine für den Charfreitag nach Johannes; um 1552 stellte er eine Passion aus den vier Evangelisten zusammen. Seitdem mehren sich diese deutschen Passionen und im 17. Jahrhundert waren sie in der protestantischen Kirche fast ebenso gebräuchlich wie in der katholischen. Die seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts mit Eifer verfolgte Pflege des einstimmigen Gesanges veranlaßte dazu, wieder auf die ältere Form der Passion zurückzugehen und die Erzählung eben so wie die Einzelreden von einer Stimme im Ton des Choraliterlesens ausführen zu lassen; der Chor vertritt dann nur die Volkshaufen, die Jünger u. s. w. Das bedeutendste Werk dieser Art sind jedenfalls die vier Passionen von Heinrich Schütz: „Historia des Leidens und Sterbens unseres Heilandes Jesu Christi nach dem St. Mattheum (Marcum, Lucam und St. Johannem)“, die dieser in seinem 81. Lebensjahre 1666 componirte. Die sämmtlichen Personen treten neben dem Evangelisten in der Weise der kirchlichen Intonationen recitirend auf, und die Hohenpriester und Schriftgelehrten, die Jünger Jesu, die Knechte, die Aeltesten des Volks und der ganze Haufe desselben, in kurzen charakteristischen Chören. Daß auch diese Weise der Behandlung der Passion schon durch die neue Musikpraxis vielfach modificirt wurde, ist leicht einzusehen. Die Formeln der kirchlichen Intonationen wurden mit klangvolleren Intervallen und einem größeren Reichthum an Melismen ausgestattet. Wie in den geistlichen Schauspielen des Mittel-

alters wurde auch in der Passion am Schluß ein Choral aufgenommen und dementsprechend der übliche Eingang: („Höret") Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi, wie es beschreibet der heilige Evangelist Matthäus (Johannes u. s. w.), durch einen betrachtenden Chor ersetzt. Der steigende Einfluß, den dann die neue Concertweise der Italiener wie auf die ganze Praxis des 17. Jahrhunderts überhaupt, so auch auf die protestantische Kirchenmusik gewinnt, gestaltete auch allmälig die Passionsmusik um. Die dort geübte Weise des recitativischen Vortrags veranlaßte eine sorgfältigere Declamation auch der Erzählung der Passionsmusik und zugleich die Einführung der Arie. Damit aber ist die erweiterte Verwendung der Instrumente geboten. Diese werden zunächst folgerichtig nur zur Unterstützung oder Ergänzung der Singstimmen verwendet. Dann übernehmen sie die selbständige Ausführung des Anfangs- und Schlußsatzes und der Zwischensätze, bis sie allmälig auch in etwas größerer Selbständigkeit den Gesang begleiten. Die erste Passion, in welcher diese neue Concertweise durchgreifender zur Anwendung kam, ist wol die von Johann Sebastiani: „Das Leiden und Sterben unsers HERRN und Heylands Jesu Christi" (Königsberg 1672). Ihr sind auch „zur Erweckung mehreren Devotion" Choräle eingefügt, die von einer Singstimme mit Begleitung von Violen und dem Generalbaß gesungen werden sollen. Es war diese Einrichtung nur eine ganz consequente Verfolgung jener Praxis, welche bereits lange vorher geübt wurde. Schon in die mittelalterlichen Spiele wurden kirchliche Gesänge mit aufgenommen und als die Passionsmusik ihren festen Stand im protestantischen Gottesdienst erhielt, lag es zu nahe, ihr auch durch Einfügung von Chorälen, in welche die Gemeinde einstimmen konnte, einen allseitig kirchlichen Charakter zu geben. Die Erzählung ward bei Sebastiani weniger im Choralton als mehr recitativisch behandelt und mit zwei Violinen oder zwei Violen neben dem Baß begleitet. Die turbae sind als vierstimmiger Chor behandelt, zu welchem der Evangelist als fünfte Stimme tritt. Als Begleitung ist ihm regelmäßig ein kleines Orchester von zwei Violinen, einer Viola und Baß zugegeben. Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts bemächtigten sich auch die Dichter des großartigen Stoffes und dichteten Passionen ohne Einführung der

Bibelworte und des Chorals, wie Ch. F. Hunold, dessen „Der blutige und sterbende Jesus" von Keiser in Musik gesetzt und 1704 in dieser Gestalt in Hamburg aufgeführt wurde. Der Hamburger Rathsherr Barthold Heinrich Brockes dichtete dann 1712 jene Passion: „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus", in welcher er den recitirenden Evangelisten beibehielt die von Keiser (1712) von Telemann und Händel (1716) und von Mattheson (1718) componirt wurde.

Nach dem von Mitzler verfaßten Nekrolog *) hat Joh. Seb. Bach fünf solcher Passionen in Musik gesetzt. Außer der großen Matthäus-Passion ist aber nur noch die nach dem Evangelisten Johannes als unzweifelhaft echt anerkannt vorhanden.

Rust hat nachgewiesen**), daß Bach die von Picander (Christian Friedrich Henrici, 1700—1764) gedichtete Passion nach dem Evangelisten Marcus componirte mit Benutzung der Musik zur Trauerode auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine (1727). Die Partitur dieser Marcus-Passion ist verloren gegangen. Dagegen ist eine Lucas-Passion von der Handschrift Bachs vorhanden, die aber kaum von ihm auch componirt sein dürfte. Die Partitur ist unzweifelhaft in Leipzig geschrieben; Anlage und Ausführung des ganzen Werkes aber sind so, daß es nur in der Zeit der beginnenden und nicht vollendeten Meisterschaft Bachs entstanden sein konnte. Ein solches älteres Werk aber einfach zu copiren, ohne es seiner erweiterten Erkenntniß und Fähigkeit entsprechend umzuarbeiten, das ist so ganz gegen die Gewohnheiten Joh. Seb. Bach's, daß man schon aus diesem Grunde annehmen kann, die Lucas-Passion ist kein Werk unseres großen Meisters, sondern ein höchstens durch ihn direct oder indirect beeinflußtes, aus einem jener Kreise hervorgegangenes, in denen seine Wirksamkeit nicht ohne Nachhall bleiben konnte. Wie Bach an seinen Werken besserte, dafür giebt vor Allem auch die Johannes-Passion — die er wahrscheinlich 1724 zuerst in Leipzig aufführte — den besten Beweis.

*) Musik. Bibliothek. Bd. 4. Th. I.
**) A. d. B. G. XX. 2. S. VIII.

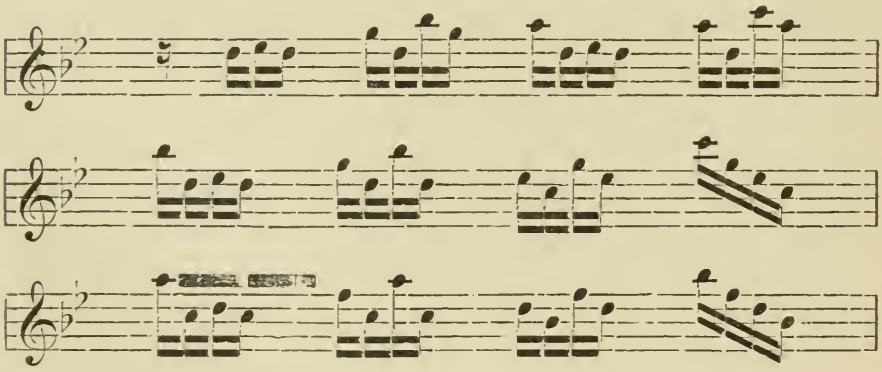
Sie ist in drei Bearbeitungen vorhanden, über welche wiederum Rust ausführlichen Bericht giebt*). Darnach wurden bei der zweiten Bearbeitung eine Reihe lyrischer Tonstücke entfernt und durch neue ersetzt; die dritte Bearbeitung erstreckte sich auf den inneren Ausbau, der die letzte Feile erhielt. Den Einleitungschor: „O Mensch, bewein' dein' Sünden groß" (ursprünglich in Es-dur) verwandte Bach bei der zweiten Bearbeitung der Matthäus-Passion zum Schlußchor des ersten Theils.

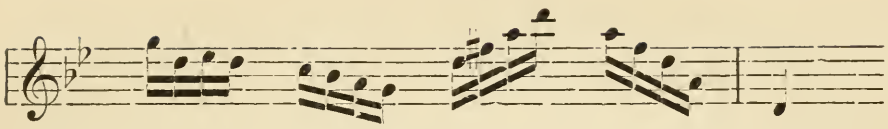
Der Text zu den meisten Arien der Johannes-Passion ist der bereits erwähnten Passion von Brockes entlehnt oder doch nachgebildet. Bach war mit dieser genau bekannt, er hatte sich die Händel'sche Composition derselben eigenhändig abgeschrieben. Brockes' Text ganz zu componiren, das widersprach dem Wesen Bach's und seiner protestantischen Anschauung. Durch sie wurde er veranlaßt wieder, wie in alter Weise, die Heilsthat nach den Worten des Evangelisten und nicht in der Umdichtung von Brockes zu verkünden. Nur in den Arien: „Von den Stricken meiner Sünden", „Eilt, ihr angefochtenen Seelen", „Mein theurer Heiland, laß dich fragen", „Mein Herz, in dem die ganze Welt" und in dem Schlußchor: „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine" folgte er Brockes, nicht ohne wesentliche Aenderungen vorzunehmen. Ob Bach diese selbst ausführte oder ausführen ließ, ist nicht bekannt geworden und auch nicht weiter von Bedeutung.

In ihrer dritten Bearbeitung bezeichnet diese Passion bereits den Gipfelpunkt der ganzen Entwickelung dieser Form. Das weltbewegende Ereigniß dem protestantischen Empfinden bis zum persönlichen Erfassen näher zu legen, das war die Idee, welche die ganze Form entstehen ließ. In ihrer frühesten Fassung der bloßen Recitative der alten Kirche, war sie nur Verkündigung der großen Heilsthat, die dadurch erst größere Anschaulichkeit gewann, daß die einzelnen Personen des gewaltigen Drama's dann selbstredend eingeführt wurden. So gelangte die Form, ohne die ursprüngliche, rein kirchliche Weise der Verkündigung aufzugeben, zu großer dramatischer Lebendigkeit der

*) A. d. B. G. Bd. XII. 1.

Darstellung. Die Einführung des betrachtenden Eingangs- und Schlußchors und vor Allem des Chorals erscheint dann als die letzte Consequenz indem dadurch der andächtige Zuhörer mitten hineingezogen wird in die Handlung bis zur Selbstbetheiligung. Der Heilsthat soll Jeder theilhaftig werden, diese ist daher nicht nur schlechthin zu verkünden, sondern so darzustellen, daß der Hörer in Mitleidenschaft gezogen wird; im Choral giebt er davon Kunde. Alle anderen oratorischen Stoffe sind so geartet, daß durch sie die Wunderthaten des Reiches Gottes dem lauschenden Hörer verkündet und dargestellt werden, ohne diesen persönlichen Antheil zu fordern. Christus, der unser aller Mittler geworden ist, verlangt, daß wir uns ihm voll und ganz hingeben, uns ganz in seinen Wandel und seinen Opfertod versenken, und hiervon giebt der Choral Kunde. Dem entspricht schon der Eingangschor; an Stelle der Aufforderung an die Gemeinde: „Höret die Geschichte des Leidens und Sterbens" ist die Bitte der Gemeinde: „Herr unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist, zeig' uns durch Deine Passion, daß Du der wahre Gottessohn zu aller Zeit auch in der größten Niedrigkeit verherrlicht bist." Darauf beginnt der Evangelist (Tenor) zu erzählen bis zu den Worten Jesu: „Wen suchet ihr", die von dem Darsteller desselben (Baß) gesungen werden, worauf der Evangelist die Erzählung weiter führt mit den Worten: „Sie antworteten ihm" und damit den ersten hochdramatischen Chor von nur vier Tacten einleitet: „Jesum von Nazareth". Als Begleitung führen die ersten Geigen, unterstützt durch zwei Flöten, diese Figuration aus:





die Bach wiederholt in feinsinnigster Weise bei ähnlichen Chören anwendet. Der Evangelist erzählt weiter und auf die wiederholte Frage Jesu: „Wen suchet ihr?“ antwortet der Chor genau in derselben Weise wie vorher, aber diesmal nicht in G-moll, sondern in C-moll. Nachdem dann Jesus sich seinen Feinden überliefert hat, zeigt auch die Gemeinde bereits ihre Theilnahme am Verlauf der Handlung in dem Choral:

„O große Lieb', o Lieb' ohn' alle Maßen,
Die Dich gebracht auf diese Marterstraßen!
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden
Und Du mußt leiden.“

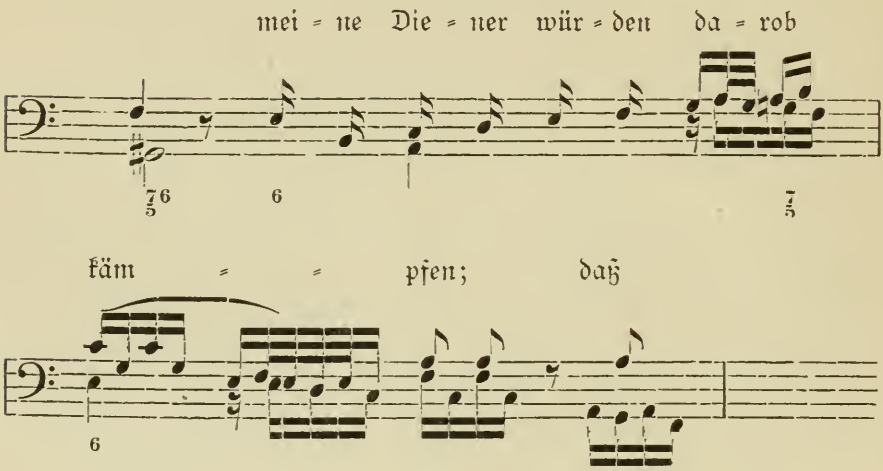
und bald dahinter, als Jesus Petrus gefragt: „Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?“ zum zweiten Male mit dem Choral: „Dein Will' g'scheh', Herr Gott“. Die Worte der vom Evangelisten darauf weiter geführten Erzählung: „Es war aber Caiphas, der den Juden rieth, es wäre gut, daß ein Mensch würde umgebracht für das Volk“, veranlassen zu einer Ausführung jener im ersten Choral ausgesprochenen Anschauung in Arienform (Alto): „Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden“ und die schlichten Worte der Erzählung: Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein anderer Jünger“ veranlassen im andächtigen Zuhörer das Gelöbniß (Sopran-Arie): „Ich folge Dir gleichfalls mit freudigen Schritten“. Das anschließende Recitativ, in welchem neben dem Herrn Jesus auch Petrus, eine Magd und ein Diener eingeführt werden, reicht bis zu der Frage, welche Jesus an den Diener richtet, der ihm einen Backenstreich gegeben hatte: „Hab' ich aber recht geredt, was schlägst du mich“? sie veranlaßt wieder die Gemeinde zu dem Erguß tiefster Zerknirschung: „Wer hat Dich so geschlagen“? und: „Ich, ich und meine Sünden, die sich wie Körnlein finden, des Sandes an dem Meer. Die haben Dir erreget das Elend, das Dich schläget und das betrübte Marterheer“. Die an Petrus gerichtete Frage der Kriegs-

knechte: „Bist Du nicht seiner Jünger einer"? wird wieder zu einem dramatisch wirksamen Chor verarbeitet. Durch die Erzählung, wie Petrus den Herrn verleugnete, wird in der Gemeinde das Gefühl verzweifelnder Angst erweckt, die in der Tenor-Arie: „Ach mein Sinn, wo willt du hin"? Ausdruck findet; und in dem Schluß-Choral des ersten Theils: „Petrus, der nicht denkt zurück, seinen Gott verleugnet", sich direct an den Herrn Jesu wendet. Der Anfangs-Choral des zweiten Theils faßt den Inhalt des ersten in knappen Worten zusammen und dann verkündet der Evangelist: „Da führeten sie Jesum vor Caiphas vor das Richthaus" 2c. bis zu den Worten des Volkes: „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet", die Bach zu einem weitausgeführten Chor verwendet, mit welchem die Wildheit des Haufens bereits trefflich charakterisirt wird. Er beweist wieder, mit welch' fein erwägendem Kunstverständniß Bach seine Aufgaben erfaßte: während die Chöre vorher in knappster Schlagfertigkeit gehalten sind, werden sie jetzt mit der herannahenden Katastrophe mehr erweitert, um sie gewaltiger wirkend zu machen. Dem Chor: „Wir dürfen niemand tödten" giebt er die, die Wildheit der Juden so trefflich charakterisirende Begleitung der Violine (mit 2 Flöten unterstützt) aus dem ersten Chor: „Jesum von Nazareth" zu; aber großartig erweitert und mit viel bedeutsamerer Führung des Chors. In dem weiteren Verlaufe veranlassen dann wieder die Worte Jesu: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt" 2c. die Gemeinde zu einem Gefühlserguß in dem Choral: „Ach großer König, groß zu allen Zeiten". Zu dem kurzen Chor: „Nicht diesen"! bringen wieder die Geigen, diesmal aber von Flöten und Oboen unterstützt, das erwähnte Begleitungsmotiv des ersten Chors. Die Erzählung von der Geißelung Jesu erweckt wieder Empfindungen in den Hörern, die in einem Arioso (Baß): „Betrachte, meine Seel'! und einer Tenor-Arie: „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken" Ausdruck finden. Von jetzt ab entwickelt sich die weltversöhnende Tragödie in gewaltig wirkender Anschaulichkeit; die Chöre: „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig", vor Allem: „Kreuzige ihn" und „Wir haben ein Gesetz", nicht minder: „Lässest du Diesen los", „Weg, weg mit Dem" und: „Wir haben keinen König" sind durch die entsprechenden der Matthäus-Passion

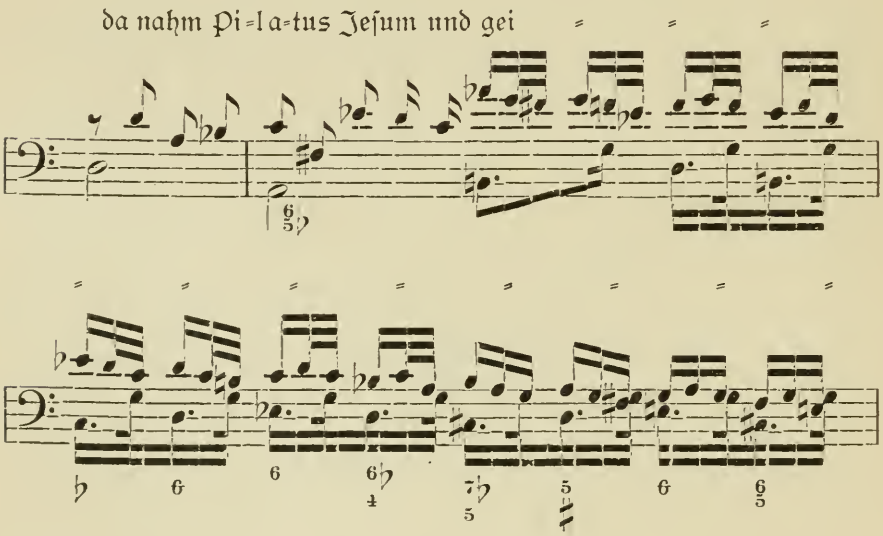
nur in Bezug auf die Ausführung, nicht aber auf großartige Wirkung übertroffen. Nur dilettantischer Aberwitz kann es dem Meister zum Vorwurf machen wollen, daß er die Musik seines Chors: „Sei gegrüßet, lieber König" zu dem: „Schreibe nicht der Judenkönig" wiederholt. Feiner als dadurch war die verbrecherische Gewissenlosigkeit des jüdischen Volkes nicht zu charakterisiren. Auch daß durch die Wiederholung der Musik zum Chor: „Wir haben ein Gesetz", in dem folgenden: „Lässet du Diesen los" die Situation vollständig entsprechend gezeichnet ist, entging dem blöden Auge jenes Dilettanten. Zu dem Chor: „Wir haben keinen König", spielen zwei Flöten das mehrfach verwendete Motiv des ersten Chors. Diese ganze Darstellung wird nur durch einen Choral und durch eine Baß-Arie: „Eilt ihr angefochtenen Seelen". welche der Chor mit seinem: „Wohin"? außerordentlich belebt macht, unterbrochen. Auffallend ist es, daß Bach die Erzählung von der Kreuzigung Christi weniger sorgfältig behandelt. Zwischen den Chören: „Schreibe nicht der Judenkönig" und: „Lasset uns Den nicht zertheilen", kommt auch wieder die Gemeinde zu Worte mit dem Choral: „In meines Herzens Grunde". Die Erzählung, wie Jesus seinen Lieblingsschüler Johannes seiner Mutter ans Herz legt, veranlaßt die Gemeinde zu der Betrachtung: „Er nahm Alles wohl in Acht, in der letzten Stunde". Die Schlußworte Jesu: „Es ist vollbracht"! nimmt der Alt auf als: „Trost für die gekränkten Seelen" und geht dann in ein Jubellied auf den Helden aus Juda über. Nach den Worten des Erzählers: „Und neigte das Haupt und verschied" singt der Baß die wundervolle Arie: „Mein theurer Heiland laß Dich fragen" und der Chor bringt dazu die Choralstrophe: „Jesu, der Du warest todt". Nachdem auch die, den Kreuzestod begleitenden Naturereignisse leicht angedeutet sind, giebt der Sopran in der Arie: „Zerfließe, mein Herze, in Fluthen der Zähren" der Empfindung der Gemeinde den Ausdruck. Der Erzähler berichtet, noch einmal von dem Choral: „O hilf, Christi, Gottes Sohn"! unterbrochen, weiter bis zur Grablegung Christi. Die Gemeinde singt ihm ein wunderbar innig und naiv empfundenes Grablied, und schließt mit der, in Choralweise ausgesprochenen Bitte:

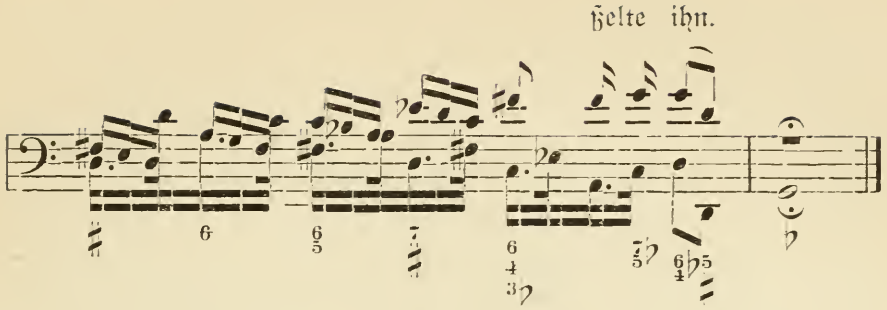
Ach Herr, laß Dein' lieb'n Engelein
Am letzten End' die Seele mein
In Abrahams Schooß tragen.

Die Recitative sind in dieser Passion noch nicht mit der Gewalt declamirt wie in der Matthäus-Passion, aber wunderbare Illustrationen einzelner Worte finden sich hier schon, wie:

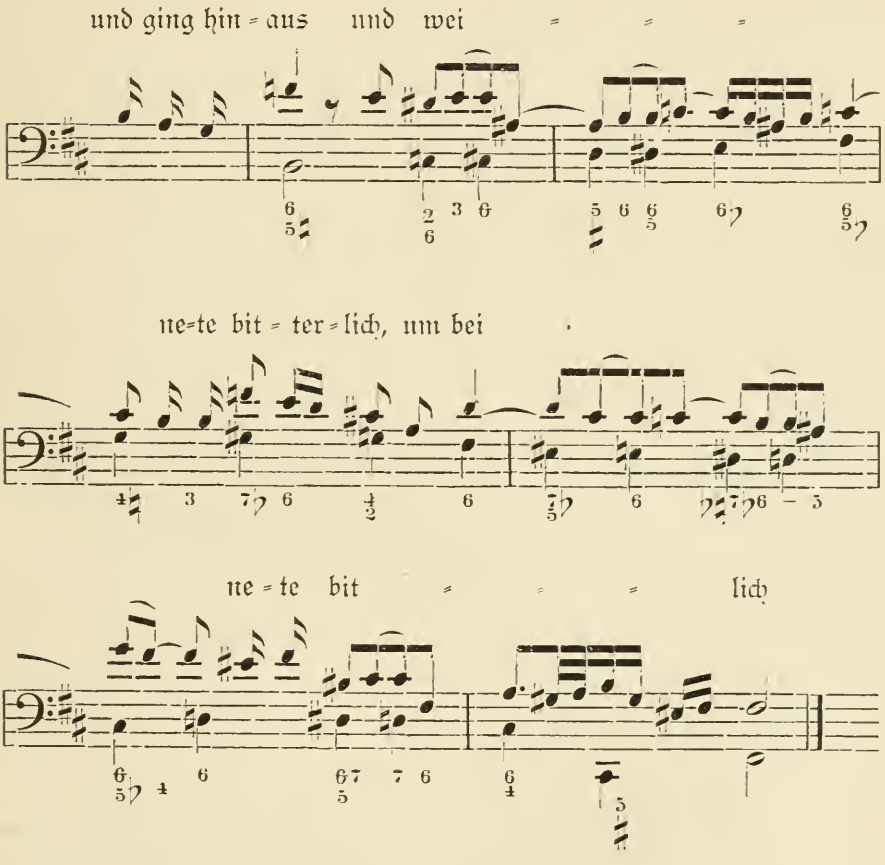


oder:





und endlich:



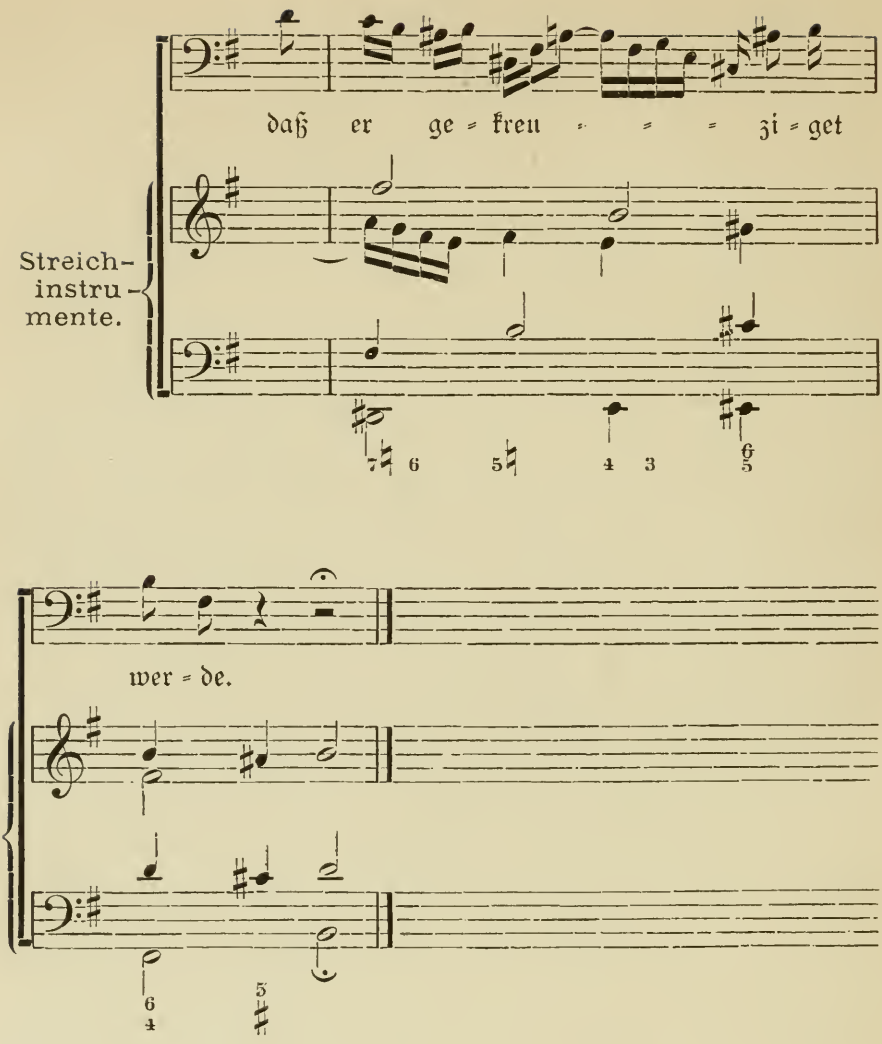
Es gewährt großes Intereſſe, dieſe Wortmalereien mit den ähnlichen der Matthäus-Paſſion zu vergleichen.

Zu dieser hatte ihm der bereits erwähnte, in Leipzig lebende und mit Bach befreundete Gelegenheitsdichter Henrici (der sich als Dichter Picander nannte) den Text zusammengestellt, unzweifelhaft nach Bach's Angabe. Im November 1728 war Bach's fürstlicher Freund Leopold von Anhalt-Cöthen gestorben, und Bach stellte aus einzelnen Nummern der Matthäus-Passion, zu denen Picander den Text entsprechend veränderte, eine Trauermusik für die Beisetzungsfeierlichkeit des Fürsten zusammen*). 1729 am Charfreitag führte er dann die Passionsmusik nach Matthäus zum ersten Male auf. Im Großen und Ganzen wird auch hier der, an der Johannespassion bereits entwickelte Plan festgehalten. Er ist nur noch viel großartiger angelegt und ausgeführt. Das welthistorische Drama entwickelt sich in noch weit anschaulicherer Lebendigkeit, als bei der Johannes-Passion vor unseren Augen. So stellt sich uns gleich die Einleitung dar; an die Stelle der Aufforderung oder der Bitte: die Leidensgeschichte des Herrn zu hören werden wir durch ein dramatisch entwickeltes Zwiegespräch der „Tochter Zion" mit den Gläubigen direct in dieselbe eingeführt, zu mitlebenden, unmittelbar wahrnehmenden Zuschauern gemacht. In der theokratischen Sprache der Propheten und Dichter bezeichnet Zion ganz Jerusalem; es entspricht dieser Anschauung daher durchaus, sie in Chorweise einzuführen, und nicht als Solostimme wie das Händel in seiner Composition der Passion von Brockes gethan hat**). Selbstverständlich werden auch die Gläubigen durch einen Chor repräsentirt und so wurde diese Einleitung zu einem mächtigen Doppelchor, zu dem als dritte Macht auch noch die Stimme der Kirche mit dem Choral: „O Lamm Gottes, unschuldig" hinzutritt. Jedem der beiden Chöre ist

*) Vergl. Rust, Vorwort zum Bd. XX 2. d. A. d. B. G.

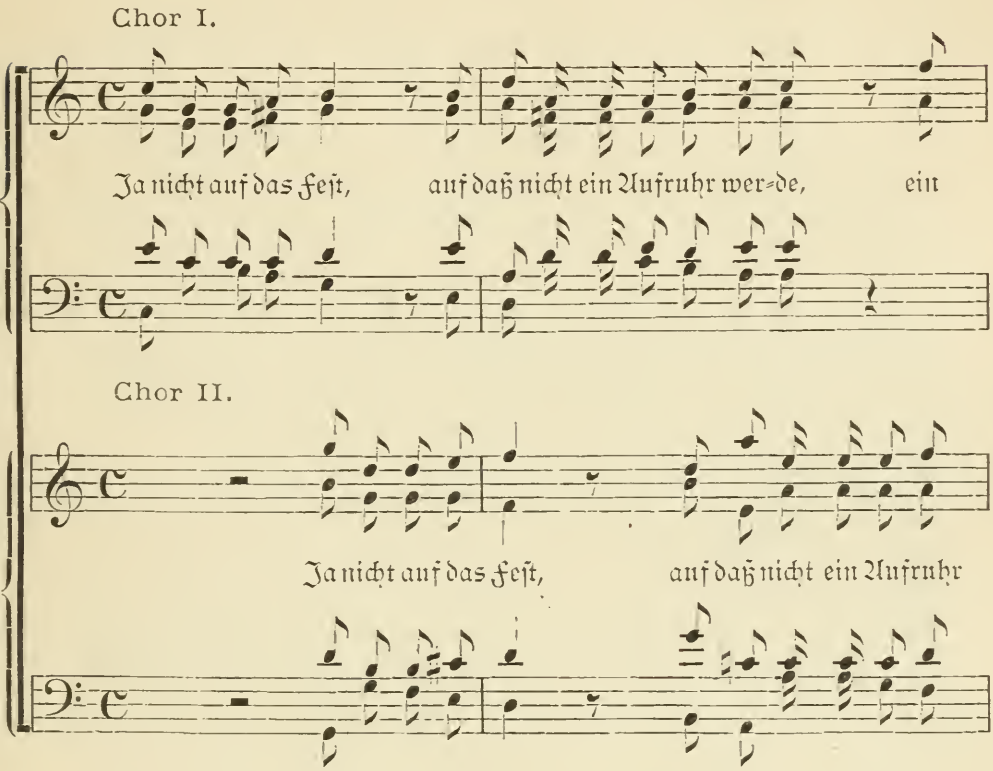
**) Die Aufnahme der Zion in die Passion entsprach derselben Anschauung, nach welcher in den alten Passionsspielen die Beziehungen des alten Testaments zur Leidensgeschichte in der Regel in lebenden Bildern dargestellt wurden, um so den Zusammenhang zwischen dem alten und dem neuen Bunde klar zu machen.

ein gleichmäßig zusammengesetztes Orchester: zwei Flöten, zwei Oboen, ein Streicherchor und Orgel und Continuo zugesetzt, die schon im vierzehnten Tacte der Einleitung, nachdem sie diese bisher gemeinsam ausgeführt haben, sich scheiden. In jener höchsten Polyphonie, welche Singstimmen und Instrumente in freiester Selbständigkeit mit und gegen einander geführt, die aus den letzt besprochenen Cantaten und Messen bekannt geworden ist, entfaltet sich der, die Töchter Zion vertretende Chor: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen"! und der zweite wirft seine Fragen: „Wen"? und „Wie"? und „Was"? und „Wohin"? so sinnig abgewogen dazwischen, daß sie zugleich zu Stützpunkten der formellen Arbeit werden, bis sich gegen den Schluß hin beide Chöre vereinigen. Schon das erste Recitativ zeigt, nach welcher Richtung diese Matthäus-Passion noch einen Fortschritt über die Johannes-Passion bezeichnet. Diese ist nicht etwa weniger tief erfaßt und meisterlich ausgeführt, aber sie erscheint nur mehr wie die vollständig, aber nur im Großen ausgearbeitete, nicht auch in allen Details ausgeführte Skizze. Namentlich sind die einzelnen Personen nur mehr in scharfen und charakteristischen Umrissen hingestellt; in der Matthäus-Passion erst werden sie vollständig individualisirt; damit ist aber auch die erweiterte und reichere Ausführung der Chöre und Choräle nothwendig geworden. Dies zeigt sich gleich in den ersten Sätzen. Der Evangelist verkündet in viel freieren und klangvolleren Intervallen, Jesus aber tritt nunmehr mit jenem Heiligenscheine auf, mit dem ihn die Streichinstrumente umgeben, sobald er redend eingeführt wird. Mit größerer Sorgfalt noch und zugleich auch mit treffenderer Unmittelbarkeit werden die Illustrationen einzelner Motive ausgeführt, wie gleich in der ersten Rede Jesu, die er an seine Jünger richtet. Der Evangelist beginnt seine Erzählung: „Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern"; und der Solo-Bassist bringt diese Rede mit langgehaltenen Accorden der Streichinstrumente: „Ihr wisset, daß nach zween Tagen Ostern wird und des Menschen Sohn wird überantwortet werden" und fährt in folgender Weise fort:

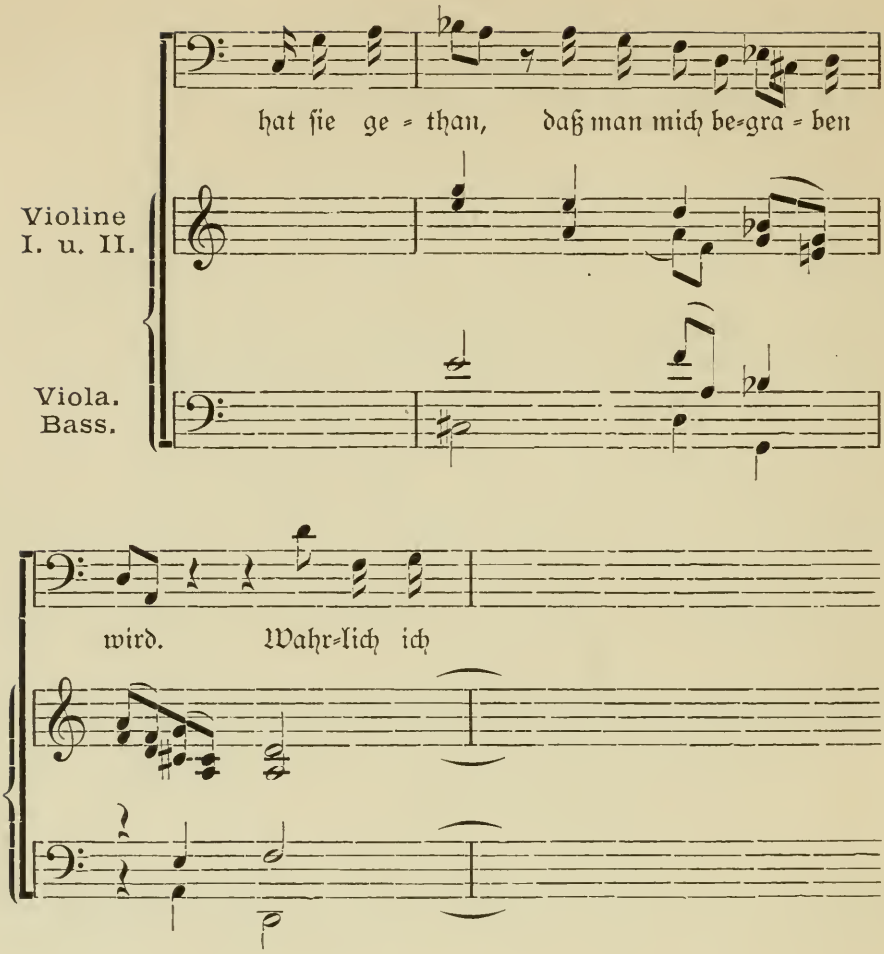


Hieran knüpft denn auch sofort die Gemeinde an, mit dem Choral: „Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen?“ Das nachfolgende Recitativ führt den ersten der in die Handlung eingreifenden Chöre der Juden ein, die scharf von den Chören der Jünger und der betrachtenden und mitempfindenden Gemeinde geschieden sind. Die Juden werden meist mit kurzen Schlagreden eingeführt, wie sie eben dem raschen dramatischen Verlauf des Ganzen entsprechen. Sie

sind, ausdrücklich declamirend mehr polyphon zusammengehalten, aber ihre Gewalt wird dadurch erhöht, daß sie in zwei Chören dargestellt sind, von denen der eine den andern meist in der Weise, wie Führer und Gefährte bei der Fuge, bedingt und ergänzt:



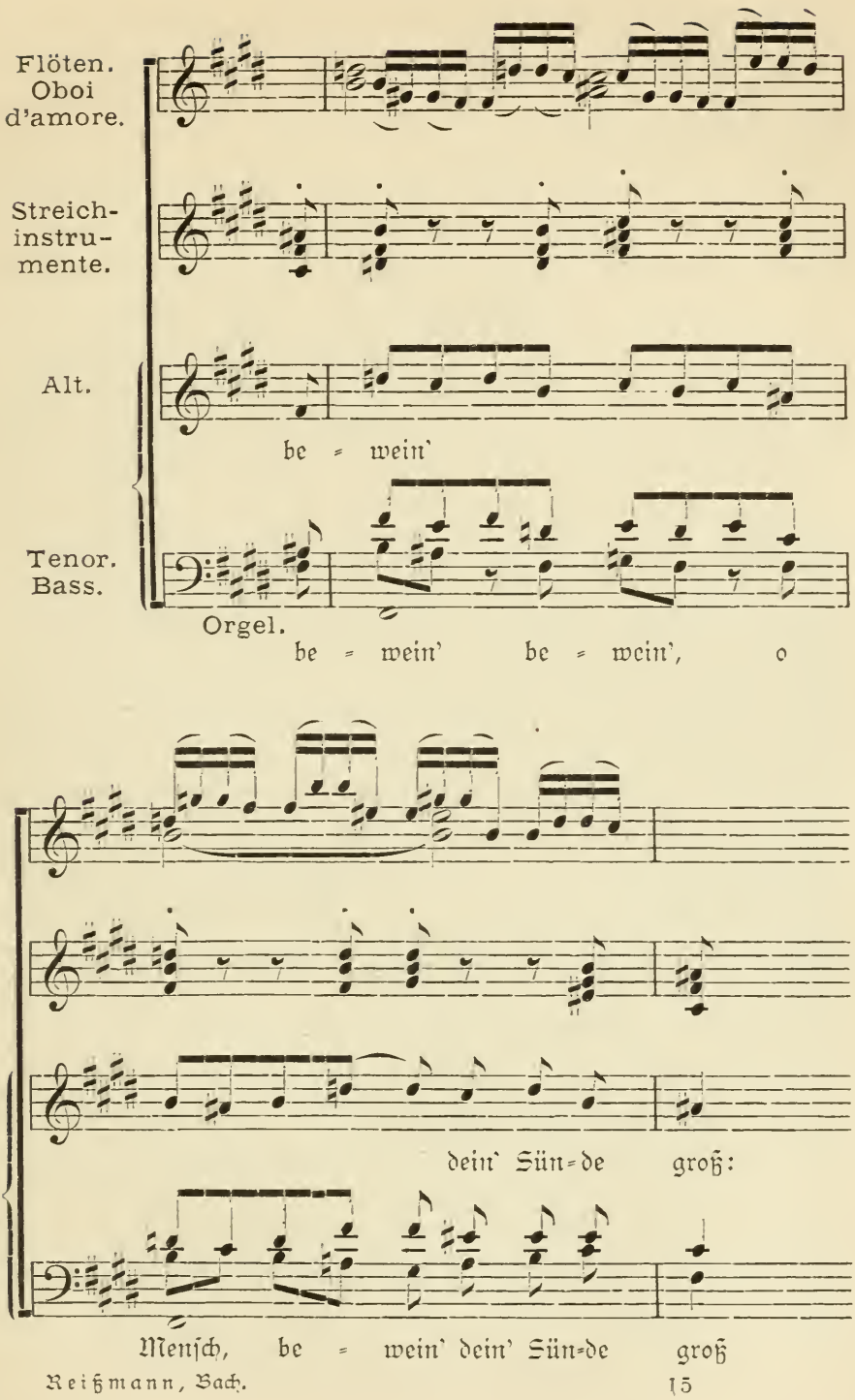
Die Jünger Jesu werden zu einem vierstimmigen, mehr polyphon gehaltenen Chor vereinigt, so daß also die einzelnen Stimmen selbständiger auftreten, mehr individualisirt und ausführlicher behandelt sind, wie gleich in dem nächsten: „Wozu dienet dieser Unrath?" Auch das folgende Recitativ giebt wieder einen von den unzähligen Beweisen, wie der Meister mit ganzer Seele an seinem Heiland hängt; mit überquellender Empfindung sind wieder die nachstehenden Worte Jesu behandelt:



Jetzt gewinnt auch eine Stimme (Alt) aus der andächtig lauschenden und innig theilnehmenden Hörerschaft das Wort, zunächst in einem jener tactmäßig ausgeführten Recitative: „Du lieber Heiland Du", die wir schon aus einzelnen Cantaten Bach's kennen, bei welchem der Ausdruck der Empfindung nur in der Begleitung festere Form gefunden hat, während die Singstimme darnach noch sucht, die sie dann auch in der unmittelbar anschließenden Arie: „Buß' und Reu'" findet. Die Altstimme bildet hier mit zwei Flöten ein wundervolles Terzett begleitet mit Orgel und Continuo. Das Auftreten des Verräthers Judas, der prächtig charakterisirt ist, erweckt wieder die volle Theilnahme des Hörers für

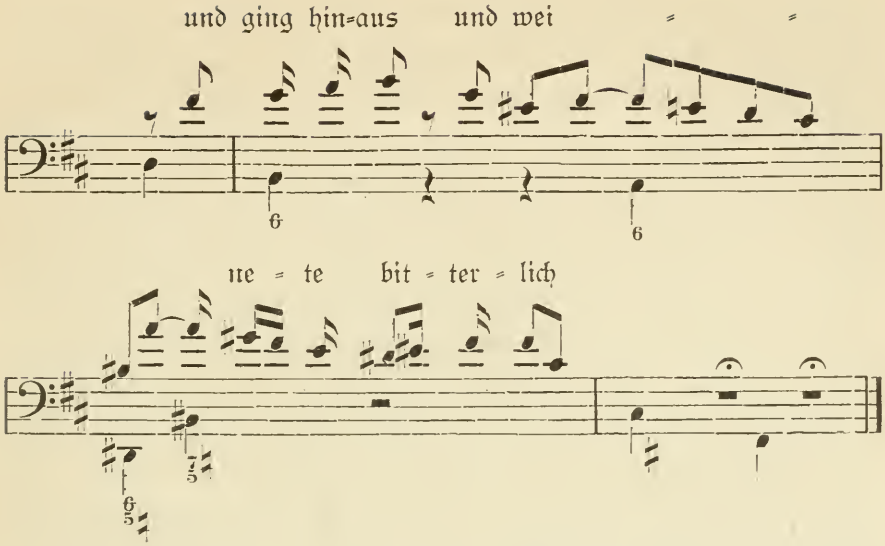
den Heiland, die in der tiefsinnigen Sopran-Arie: „Blute nur, Du liebes Herz" ihren Ausdruck gewinnt. Darauf schreitet die Handlung weiter. Der Chor der Jünger: „Wo willst Du, daß wir bereiten das Osterlamm zu essen", ist einfach, aber doch polyphon belebt declamirt und äußerst knapp in seiner Wirkung. Das gilt noch mehr von dem nächsten „Herr, bin ich's"? der durch die Fülle der Harmonik, die er auf knappstem Rahmen entfaltet, eine Gewalt und durch seine Stimmführung eine dramatische Lebendigkeit entwickelt, wie nur noch wenige solcher Chöre. Darnach wirkt die Selbstanklage der Gemeinde: „Ich bin's, ich sollte büßen", wahrhaft erschütternd. Die nunmehr im Evangelium folgende Einsetzung des heiligen Abendmahls ist eine der ergreifendsten Partien des ganzen Werkes; ihre Wirkung gipfelt in dem tactmäßigen Recitativ (Sopran): „Wie wohl mein Herz in Thränen schwimmt!" und der anschließenden süßinnigen Arie: „Ich will Dir mein Herze schenken", in denen der Sopran der Empfindung der Gemeinde Ausdruck giebt. Im weiteren Verlauf der Darstellung zeichnet sich wieder die Scene auf dem Oelberge durch große Wärme aus. Wie tief wahr der trauernde und zagende Christus dargestellt ist, das läßt sich nur nach empfinden, nicht aber in Worten sagen. Dabei wird der Antheil, den die Gemeinde an dem weiteren Fortgange nimmt, immer lebhafter und dringender. Die Worte des Herrn: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod! Bleibet hier und wachet bei mir", üben auf die Gemeinde wieder die nachhaltigste Wirkung; eine Stimme (der Tenor) giebt davon in dem tactmäßig ausgeführten Recitativ: „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz" Ausdruck, während der Chor in Choralweise („Was ist die Ursach' solcher Plagen?") wieder sich als schuldig bekennt, diese Leiden verursacht zu haben. Aber die Gemeinde verharrt nicht in dieser Anschauung; sie erinnert sich der Bedeutung des Opfertodes Jesu und so gelobt der Tenor in der Arie: „Ich will bei meinem Jesu wachen", während sich der Chor in der trostreichen Hoffnung wiegt: „So schlafen unsere Sünden ein". Es ist diese Arie wieder ein Höhepunkt des Werks, der nur überboten wird durch die hochdramatische Scene, welche durch die Gefangennahme Jesu veranlaßt ist. Zwei Solostimmen (Sopran und Alt) berichten in

antheilvoller Weise über das Ereigniß: „So ist mein Jesus nun gefangen! Mond und Licht ist vor Schmerzen untergangen", aber der zweite Chor ist von dem ungeheueren Ereignisse so ergriffen, daß er es aufhalten möchte: „Laßt ihn! Haltet! bindet nicht!" ruft er in höchster Erregung; und beide Chöre vereinigt rufen in einem mächtig dramatisch wirkenden, fugirten Satze Blitz und Donner an und den Abgrund der Hölle, die Mörder zu vertilgen. Jedenfalls war hiermit ein günstigerer Abschluß für den ersten Theil gewonnen, als wenn Bach der Anordnung der Bibel folgte, nach welcher das 26. Kapitel des Evangeliums Matthäi — dem die Erzählung entnommen ist — noch die Verhandlungen vor dem Hohenpriester und die Verleugnung des Petrus enthält. Bach schließt die Erzählung mit Vers 56: „Da verließen ihn alle Jünger und flohen". Zum Schluß des Theils verwandte er dann, wie erwähnt, den Anfangschor der Johannes-Passion: „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß". Selbst bei unserem Meister ist die Zahl der figurirten Choräle mit so überwältigender Wirkung, wie dieser, nicht sehr groß. Das Instrumentalmotiv der Figuration ist aus dem Vocalmotiv mit dem Alt, Tenor und Baß, die vom Sopran ausgeführte Melodie figurativ contrapunktiren, gewonnen. Es wird erst von Flöten und Oboen (d'amore) und der Orgel unter selbständiger Begleitung der Streichinstrumente zu einem langen, ganz wunderbar beruhigenden Vorspiele verarbeitet. Wir schöpfen aus ihm schon die tröstliche Zuversicht, daß die uns aus unseren Sünden erlösende Opferthat vollbracht wird; und sie wird von Zeile zu Zeile, wenn der Chor dazu tritt, zu immer größerer Gewißheit. Durch die consequente Verarbeitung der Themen wird der Meister zu gewissen Herbheiten geführt, die der Situation ganz außerordentlich angemessen sind, indem dadurch auch der Gedanke an die hohe Tragik des, der Welt zum Segen gereichenden Ereignisses immer lebendig erhalten bleibt. Dabei versäumt es der Meister niemals, die entsprechenden Worte in dieser Weise zu illustriren, wie gleich in der ersten Melodiezeile:

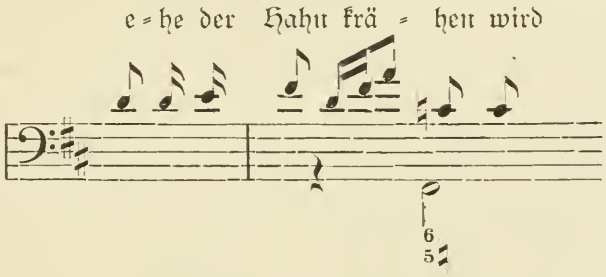

Flöten.
Oboi
d'amore.
Streich-
instru-
mente.
Alt.
be = wein'
Tenor.
Bass.
Orgel.
be = wein' be = wein', o
dein' Sün=de groß:
Menſch, be = wein' dein' Sün=de groß

oder die Worte: „all Krankheit" und „geopfert würd'" und „wohl an dem Kreuze lange", die erschütternd wirken. Aber der Grundton beruhigender Erlösungshoffnung wird dadurch nicht aufgehoben, sondern nur noch eindringlicher gemacht.

Der zweite Theil beginnt wieder mit einem Zwiegespräch der Zion mit den Gläubigen. Jene ist diesmal durch eine Solostimme (Alt) vertreten. Ihrer Klage: „Ach nun ist mein Jesus hin", tritt der Chor mit der Frage gegenüber: „Wo ist denn dein Freund hingegangen?" und auf ihren Weheruf: „Ach, mein Lamm in Tigerklauen! Ach, wo ist mein Jesus hin?" erbietet sich der Chor: „So wollen wir mit dir ihn suchen!" aber untröstlich klagt die Zion weiter: „Ach, was soll ich der Seele sagen, wenn sie mich wird ängstlich fragen: Ach, wo ist mein Jesus hin?" Nachdem so wieder in fast dramatischer Lebendigkeit der persönliche Antheil des Hörers an dem gewaltigen Drama wach gerufen ist, beginnt wieder die Erzählung; die Erwähnung, „daß der Rath und die Aeltesten falsches Zeugniß suchten wider Jesum," veranlaßt die andächtig lauschende Versammlung zu einem Gebet um Schutz vor falschen Tücken. Aeußerst charakteristisch sind hier die falschen Zeugen eingeführt. Jesus schweigt ihnen gegenüber stille, und regt damit wieder die Reflexion des Zuhörers an zu dem Recitativ: „Mein Jesus schweigt" und der Arie: „Geduld! Wenn mich falsche Zeugen stechen." Mit der herannahenden Katastrophe wird auch die Erzählung lebendiger und die dramatisch eingreifenden Chöre mehren sich. Der erste derselben: „Er ist des Todes schuldig", ist in seiner schlagenden Kürze und seiner gewaltigen achtstimmigen Führung von wahrhaft gigantischer Wirkung, nicht weniger der Spottchor: „Weissage uns Christe, wer ist's, der Dich schlug?" der nicht künstlicher und doch auch nicht wirksamer doppelchörig zu denken ist. Der den Petrus anredende Chor: „Wahrlich, du bist auch einer von denen", ist ganz entsprechend nur vierstimmig und mehr gedrungen homophon gehalten. Aus dem weiteren Verlauf der Erzählung möge eine Stelle zur Vergleichung mit der Behandlung der analogen in der Johannes-Passion hier stehen:



Die Vergleichung zeigt, wie unerschöpflich des Meisters Mittel sind, selbst zur Lösung so schwieriger Aufgaben; zugleich aber auch, wie dergleichen Malereien bei ihm mehr an materieller Wirkung verlieren, und immer knapper und deshalb unmittelbarer wirksam werden. Nicht das, was der Evangelist berichtet, soll gemalt, sondern der Eindruck, den dieser Bericht auf ihn selbst macht, soll charakterisirt werden, so weit er die Erzählung selber beeinflußt. In jener Stelle: „Und fing an zu trauern und zu klagen", sind dem Erzähler die Leiden Jesu und hier die Reue des Petrus so nahe getreten, daß er selbst empfindet, was sie fühlten. So findet auch die Behandlung der Worte



entsprechende Erklärung. Nicht das Krähen des Hahns sollte hier nachgeahmt werden, das hätte früher geschehen müssen, wenn es überhaupt in der Absicht Bach's lag, bei den Worten: „Und alsbald krähete

der Hahn"; hier, in der oben erwähnten Stelle mit dem Aufschrei auf dem Worte „krähen" soll nur angedeutet werden, wie erschütternd der Hahnschrei auf den Jünger wirken mußte, als er dabei der Worte Jesu gedachte. Die Reue des Petrus bleibt natürlich wiederum nicht ohne Wirkung auf die Gemeinde; ihre Stimmung singt der Meister aus in jener Alt-Arie mit obligater Violine: „Erbarme Dich", die zu den wunderbarsten Meisterwerken überhaupt gehört, und in dem Choral: „Bin ich gleich von Dir gewichen". Zu persönlicher Betheiligung an der Handlung wird die Gemeinde dann wieder angeregt durch die Erzählung der Reue des Judas Ischarioth, der als er sah, daß Jesus zum Tod verurtheilt werden soll, dem Rath das Blutgeld zurückbringt, mit dem Bekenntniß, daß er unschuldig Blut verrathen habe. Die Antwort des Raths: „Was gehet uns das an?" ist wieder in einem kurzen, aber treffend wirkenden Doppelchor gegeben. Nachdem dann Judas das Bekenntniß seiner Schuld dadurch besiegelt, daß er das Geld in den Tempel warf und sich erhing, und die Hohenpriester in einem Duett über das Blutgeld verfügt haben, fordert die Gemeinde (in der Baß-Arie: „Gebt mir meinen Jesum wieder") den Heiland zurück aus den Händen der Mörder. Die weitere Erzählung des Evangelisten und die entsprechende Darstellung wird nunmehr nur durch den Choral: „Befiehl du deine Wege" unterbrochen. Neben dem Schrei der Massen: „Barabbam" wird der Chor: „Laß ihn kreuzigen" zu einem Glanzpunkt dieses Theils. Die Frage des Landpflegers: „Was hat er denn Uebels gethan"? beantwortet wieder zuerst der Sopran aus dem Geist der Gemeinde heraus mit dem Recitativ: „Er hat uns Allen wohlgethan", und der Arie: „Aus Liebe will mein Heiland sterben", und dann erst wiederholt der Chor der Juden (einen Ton höher): „Laß ihn kreuzigen". Ganz ebenso großartig charakterisirt ist der Chor: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder." Als dann der Evangelist erzählt, daß darauf hin Barabbas losgegeben und Christus gegeißelt und dann zum Tode überantwortet wurde, giebt wieder die tiefbewegte Gemeinde ihrem Schmerz Ausdruck in dem Recitativ: „Erbarm' es Gott" und der Arie: „Können Thränen meinen Wangen", selbstverständlich auch, nachdem erzählt worden, wie Christus verhöhnt und verspottet ward, wobei

wieder das: „Gegrüßet seist Du, Judenkönig" charaktervoll doppelchörig gesungen wird. Der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" bot sich hier von selbst dar und an die Erzählung, daß Simon von Kyrene gezwungen wurde, Jesum das Kreuz zu tragen, knüpft wieder eine Solostimme (Baß) die Reflexion: „Ja freilich will in uns" und gelangt so zu dem Gebet: „Komm süßes Kreuz". Zur Begleitung dieser Arie hat Bach die Viola da Gamba gewählt. Aus der weiteren Erzählung und Darstellung der Leidensgeschichte treten wieder die Doppelchöre: „Der Du den Tempel Gottes zerbrichst" und „Anderen hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen", ganz gewaltig heraus; unter den Gesängen der Gemeinde das prachtvolle tactmäßige Recitativ: „O Golgatha, unsel'ges Golgatha!"; ihm folgt dann wieder ein wundervolles Zwiegespräch der Zion mit der Gemeinde: „Sehet, Jesus hat die Hand". Die kurzen Ausrufe: „Der rufet Elias" und „Halt, laßt sehen, ob Elias komme und ihm helfe", sind entsprechend einfach vierstimmig gehalten, ebenso das: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen". Die Erzählung von den, den Tod des Herrn begleitenden außergewöhnlichen Naturereignissen wird von unserem Meister in der maßvollsten künstlerischen Weise illustrirt. Eine überaus weiche Baß-Arie: „Mache doch mein Herze rein", mit dem vorangehenden Recitativ: „Des Abends, da es kühle ward", leitet die Kreuzesabnahme ein und die Erzählung von dem Begräbniß bringt auch noch den dramatisch belebten Chor: „Herr, wir haben gedacht". Nachdem dann erzählt ist, daß der Stein des Grabes versiegelt worden ist, singen dem Erlöser die Zion und die Gläubigen das Grablied: „Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht, Mein Jesu, gute Nacht" und der Grabgesang: „Wir setzen uns mit Thränen nieder" macht den Schluß des Werkes, das nicht seines Gleichen hat. Was auch gegen die Ausführung des Textes in seinen einzelnen Theilen einzuwenden sein dürfte, das ist unzweifelhaft, daß er in seiner Anlage im Ganzen hochbedeutend ist, und der im Eingange erörterten Idee der Passionsmusik vollkommen entspricht. Er giebt den weltgeschichtlichen Vorgang in authentischem Bericht und so, daß die einzelnen Momente in lebendiger Treue sich vor unseren Augen ausbreiten, aber auch zugleich so, daß wir ganz un-

mittelbar davon ergriffen und bis zur Selbstbetheiligung hineingezogen werden. Dabei wurden zugleich auch die Beziehungen, welche der Stoff überhaupt zum Leben gewinnt, allseitig dargelegt. Wie aber der Meister dann den Text behandelt, wie ihm kein Zug entgeht, den er zu illustriren hat, mit welcher erschütternden Wahrheit und künstlerischen Treue er den gesammten Inhalt erfaßt und darstellt, das wurde wenigstens anzudeuten versucht, soweit das eben in Worten möglich ist.

Das Weihnachts-Oratorium*), das Bach nach seiner eigenen Angabe**) 1734 schrieb, ist nach demselben Plane wie die Passionen angelegt, aber es hat selbstverständlich wesentlich anderen Charakter, es ist mehr wie ein volksthümliches Festspiel gehalten. Hierauf war die Art seiner Entstehung nicht ohne wesentlichen Einfluß. Eine ganze Reihe der bedeutendsten Musikstücke entlehnte Bach, wie schon erwähnt, weltlichen Gelegenheitsmusiken, die er zu bestimmten Feierlichkeiten schrieb***). Dem Dramma per musica, der Festmusik, die Bach der Königin zu Ehren componirte, hat er den Anfangschor des ersten Theils des Weinachts-Oratoriums: „Jauchzet, frohlocket" und den des dritten: „Herrscher des Himmels" entnommen und zwar in derselben Tonart und mit derselben Begleitung; ferner die Arien: „Großer Herr und starker König" und „Frohe Hirten, eilt, ach eilet". Einer anderen derartigen Gelegenheitsmusik: Dramma per musica: „Die Wahl des Hercules", welches Bach zur Feier des Geburtstages des Kronprinzen componirte, sind außer dem Eingangschor des vierten Theils: „Fallt mit Danken, fallt mit Loben", das Duett (No. 29 Th. III.): „Herr, Dein Mitleid, Dein Erbarmen" und die Arien (No. 4): „Bereite dich, Zion" (No. 19 Th. II.), „Schlafe, mein Liebster" (No. 39 Th. IV.), „Flößt mein Heiland, flößt Dein Namen" und (No. 41 Th. IV.): „Ich will nur Dir zu Ehren leben" entlehnt, und endlich einer Cantata gratulatoria in adventum regis für den 5. October 1734

*) A. d. B. G. Bd. V. Lief. 2.

**) Die Originalpartitur trägt neben dem S. G. D. (Soli Dei Gloria) auch die Jahreszahl 1734.

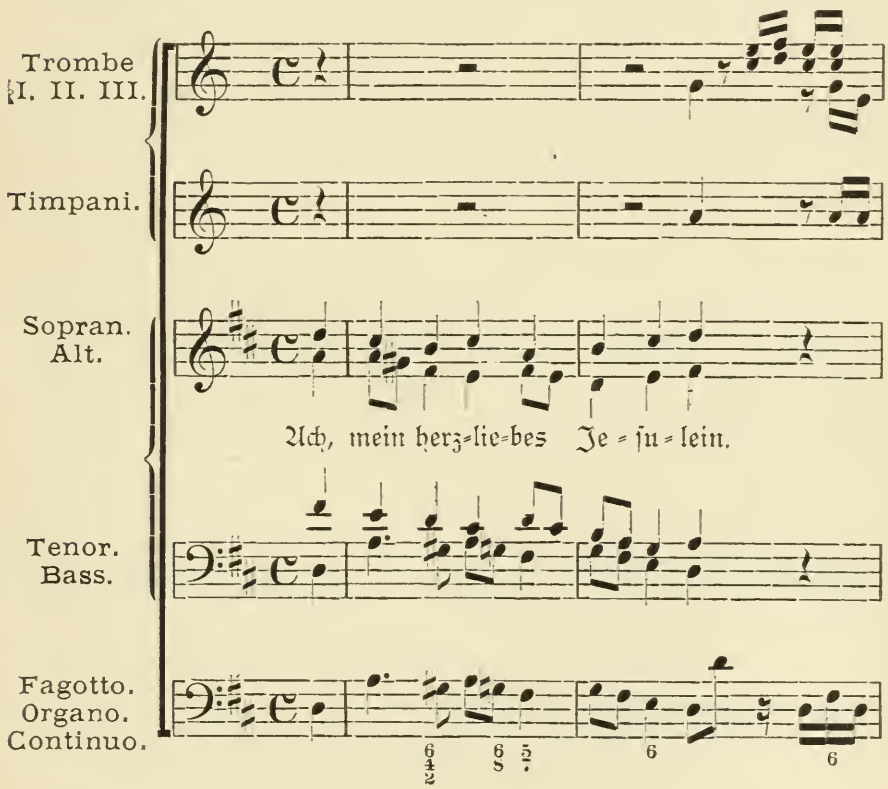
***) S. Runs Vorwort zum Weihnachts-Oratorium Bd. V. Lief. 2.

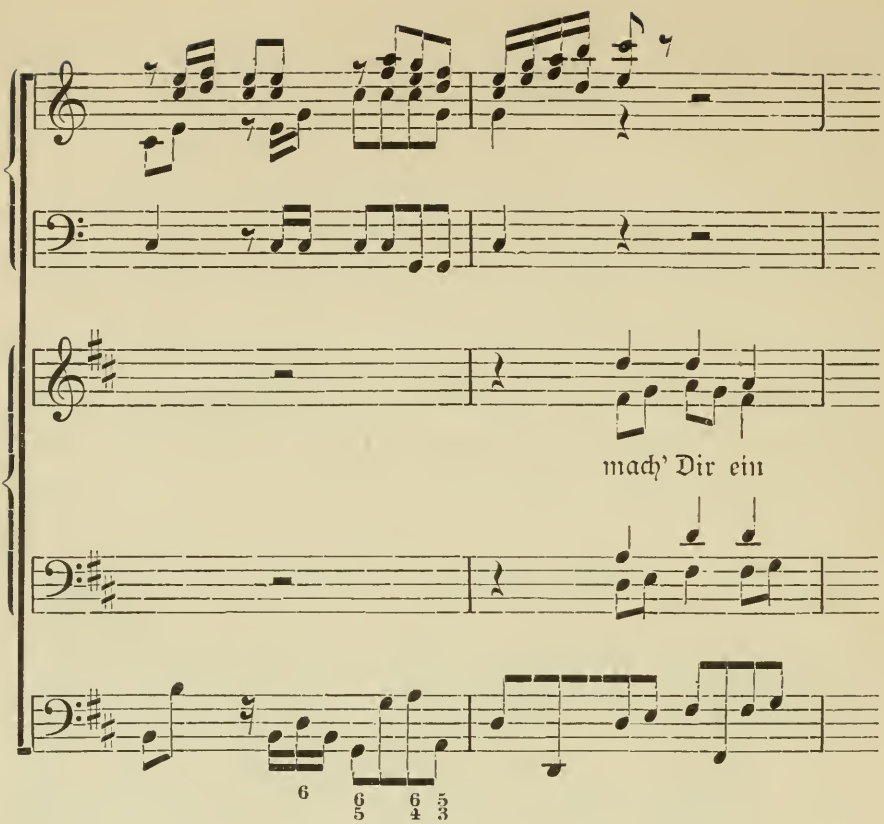
bestimmt die Arie: „Erleucht' auch meine finstern Sinnen." Nur einzelne seiner weltlichen Gesänge sind so derb realistisch von ihm aufgefaßt, daß sie, wie bereits erwähnt, eine solche Uebertragung zum Zweck geistlicher Erbauung nicht zuließen. In der Regel erscheinen ihm auch die profanen Ereignisse so im Lichte göttlicher Verklärung, daß sie losgelöst von ihren endlichen Beziehungen auf die ideale Höhe der Erscheinungsformen erhoben, auch eine Musik von idealer Bedeutung in ihm erzeugen, die recht wol dann den höchsten Ideen dienstbar werden konnte. Bach braucht nicht die Absicht zu haben, seine Gelegenheitsmusiken so einzurichten, daß er sie zugleich auch in der Kirche verwenden konnte; nach seiner ganzen Lebens- und Kunstrichtung war dies ziemlich selbstverständlich. Dabei entsprach diese weltliche Musik zugleich vollständig ihrem ursprünglichen Zweck. Die Umdichtung aber — auch wenn sie nicht von Bach selbst herrührte — mußte nach dessen Anordnung gewiß auch die einzelnen besonderen Züge der Musik berücksichtigen. Das zeigt schon der erste Chor des Weihnachts-Oratoriums; in jener weltlichen Gelegenheitsmusik beginnt der Chor: „Tönet, ihr Pauken! erschallet Trompeten", und Bach wird dadurch veranlaßt, den ganzen Chor wie eine, von Pauken und Trompeten ausgeführte sogenannte Intrata zu halten. In dieser Fassung aber paßt der Chor selbstverständlich ganz vortrefflich als Einleitung zu dem Weihnachts-Festspiel, das uns der Meister vorführen will. An sich liegt es zudem im Wesen der Musik, daß sie nicht in greifbarer Deutlichkeit malen soll und kann; am allerwenigsten aber hatte unser Meister so etwas im Sinn. Ihm ist es immer um die Grundstimmung zu thun; nur um diese dann eindringlicher und überzeugender darzustellen, geht er auf die Details derselben ein und wenn ihn dabei die Textesworte zu selbst anscheinend materieller Malerei veranlassen, so ist diese doch immer so ausgeführt, daß sie sich als solche nicht aufdringlich erweist, nicht nur als solche gelten will, sondern auch mit anderem Text durchaus der veränderten Situation entspricht. Die „kleinen Inconsequenzen", welche der dilettantische Aberwitz hier hat finden wollen, dürften sich in jedem einzelnen Falle als nur

in der mangelhaften Erkenntniß ihres Entdeckers begründet nachweisen lassen. —

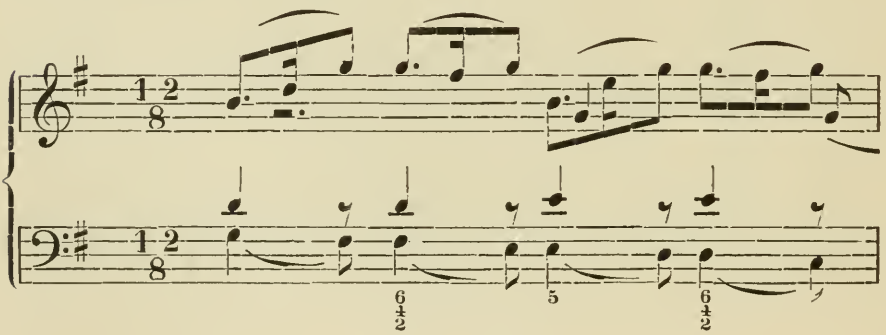
Durch den Einleitungschor des Weinachts-Oratoriums ist der Charakter desselben durchaus bestimmt; die festlichste Weihnachtsfreude, die ihm als Grundton dient, zieht sich durch das ganze Werk. Es liegt ihm der biblische Text Lucas 2, 1 und 3—21 und Matthäus 2, 1—12 zu Grunde und er ist für die drei Weihnachtsfeiertage, den Neujahrstag, den Sonntag nach Neujahr und das Epiphaniasfest in sechs Theilen dargestellt, von denen jeder in sich abgeschlossen ist, aber doch so, daß alle zusammen ein einheitliches Ganze bilden. Es wird nicht nöthig sein, auf das Werk näher einzugehen, nachdem die Passionsmusiken ausführlicher erläutert wurden. Das frohe Ereigniß der Geburt des Weltheilandes berührt uns noch viel mehr und tritt jedem Einzelnen noch unmittelbar näher als sein Opfertod. Das Weihnachtsfest ist so zu einem Familienfest für jeden einzelnen gläubigen Christen geworden. Dieser Anschauung entsprechend sind in Bach's Weihnachts-Oratorium eine solche Fülle überaus lieblicher und menschlich ansprechender Musikstücke vereinigt, wie wol kaum in einem andern derartigen Werke überhaupt. Manch' reizender Satz wird ferner durch die Anschauung, nach welcher Christus als der Bräutigam der Zion erscheint, hervorgerufen, wie gleich das erste Alt-Recitativ: „Nun wird mein Liebster Bräutigam" und die anschließende Arie: „Bereite dich, Zion". Von Mosewius ist schon darauf hingewiesen, daß Bach zu dem folgenden Choral: „Wie soll ich Dich empfangen" nicht die, ihm in der Kirche zugeeignete Melodie: „Valet will ich Dir geben", sondern die Passions-Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden" und auch diese nicht in der helleren Dur-Tonart, sondern in der düsteren, schwermüthigen, phrygischen Tonart wählte, um hier schon das Gemüth der Gemeinde auf das Leiden und Sterben des Erlösers hinzulenken. Andererseits giebt die Erzählung des Evangelisten: „Und sie gebar ihren ersten Sohn, und wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippe, denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge", den Stoff zu einer Betrachtung der wunderbar großen Liebe, mit der der

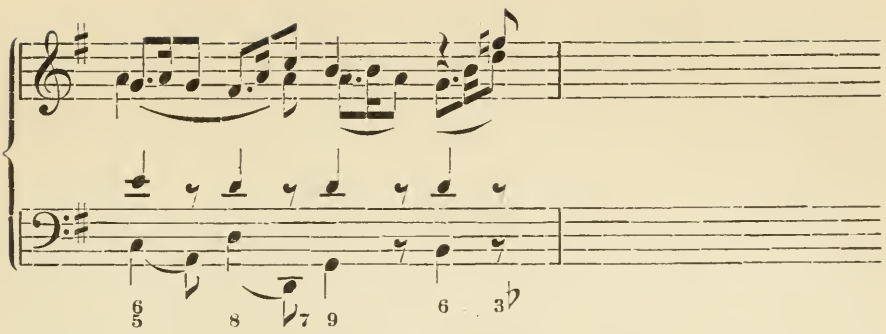
Herr sich selbst erniedrigte, indem er zu uns herabstieg. An jede Zeile des, vom Sopran unter reizender Instrumentalbegleitung von Oboe, Oboe d'amore und Fagott (mit Orgel e Continuo) ausgeführten Chorals: „Er ist auf Erden kommen arm", knüpft der Baß in recitativischem Gesange seine Betrachtungen mit der Liedstrophe: „Wer kann die Liebe recht erhöh'n, die unser Heiland für uns hegt" u. s. w., und dann besingt er in einer prachtvollen Arie, in der das, fürstlichen Glanz bezeichnende Instrument — die Trompete — die wichtigste Rolle spielt, den „großen Herrn und starken König, wie wenig er der Erde Pracht achtet". Dieser Anschauung entsprechend giebt Bach dem Schlußchoral: „Ach, mein herzliebes Jesulein" Zwischenspiele, von Pauken und Trompeten ausgeführt:



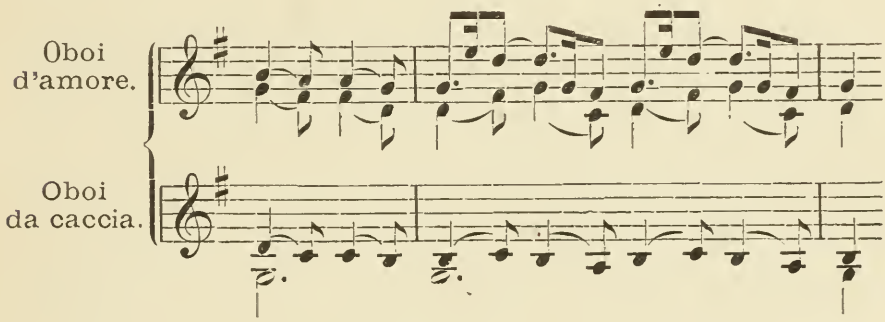


Den zweiten Theil eröffnet jene paſtorale Sinfonie, die unter den genialen Tonmalereien unzweifelhaft obenanſteht. Die Streichinſtrumente, unterſtützt von den, bei den Hirten beſonders beliebten Flöten, bilden den einen, die Hirtenmuſik von herzgewinnender Lieblichkeit ausführenden Chor:





Ein zweiter Chor — aus Oboen zusammengestellt — charakterisirt in seiner mehr orgelmäßigen Führung die Erscheinung der himmlischen Heerschaaren:



Daß der Meister dem Satze diese Deutung gab, ersieht man daraus, daß er ihn zu Zwischenspielen für den Schlußchoral dieses Theils verwendet. Auch die einfache Bearbeitung des, dem anschließenden Recitativ folgenden Chorals: „Brich an, o schönes Morgenlicht!" zeigt Bach als den großen Meister der Charakteristik; der Choral wirkt strahlenden Glanz verbreitend. Es liegt in der Idee der ganzen Form, daß nach der Verkündigung der Geburt des Herrn durch die Engel und nach einem kurzen Hinweis auf das alte Testament auch die Kundgebungen der lebhaftesten Theilnahme aus der Gemeinde heraus nicht fehlen dürfen, und so treibt denn der Tenor in einer lebendigen Arie die Hirten zur Eile: „Frohe Hirten, eilt, ach eilet!" und der Alt (Zion) singt dem schlafenden Jesuskinde ein reizendes Wiegenlied, das zugleich einen prachtvollen Contrast zu dem, durch die evangelische Verkündigung ein-

geleiteten, anschließenden, außerordentlich imposanten Chor: „Ehre sei Gott in der Höhe!" bildet, ein Wunderwerk polyphoner Gestaltung, bei dem auch die einzelnen Instrumente zu selbständigen Stimmen werden und zugleich so, daß sie als selbständige Chöre mit und gegen einander operiren. Die Choralstrophe: „Wir singen Dir in Deinem Chor" nach der Melodie: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", schließt, wie erwähnt, den Theil ab. Der Baß figurirt mit dem Thema der eigentlichen Hirtenmusik, und das oben angeführte zweite Thema der Sinfonie wird zu Zwischenspielen verwendet. Weniger hervorragend erscheint dem gegenüber der dritte Theil; er enthält von bedeutenden Tonstücken außer dem sehr lebendig sich abspielenden Hirtenchor: „Lasset uns nun gehen", das durch seine Lieblichkeit entzückende Duett: „Herr, Dein Mitleid, Dein Erbarmen" und die tiefsinnige Alt-Arie: „Schließe, mein Herze, dies selige Wunder" mit der hinreißenden Violinbegleitung; der Eingangs-Chor: „Herrscher des Himmels", wie die beiden Choräle am Schluß zeigen mehr die Technik als den schöpferischen Geist unseres Meisters. In dieser Richtung ist wieder der vierte Theil weit mehr hervorragend. Der erste Chor: „Fallt mit Danken, fallt mit Loben" ist sehr entsprechend in Form der weit ausgeführten Chor-Arie gehalten, und besonders auch wieder sinnig mit Instrumenten begleitet. Die Erzählung von der Beschneidung Christi und daß er hierbei den Namen Jesu erhielt, regt wieder Bach's Phantasie und Gemüth mächtig an. Das Recitativ (a Tempo): „Jmanuel, o süßes Wort" wird mit dem aus der Matthäus-Passion bekannten Heiligenscheine der Streichinstrumente umgeben; und der hinzutretende Sopran giebt in Choralweise seiner Freude Ausdruck, daß sich der Herr für ihn dahin gegeben. Jn der unmittelbar anschließenden Sopran-Arie: „Flößt mein Heiland" bringt Bach die Form der Echo-Arie überaus sinnig zur Anwendung. Jn dem „Dramma per musica" Hercules am Scheidewege ist sie gewissermaßen durch die Situation eingeführt. Hercules, ungewiß, ob er der Tugend oder dem Laster folgen soll, bittet das „Echo" um Rath:

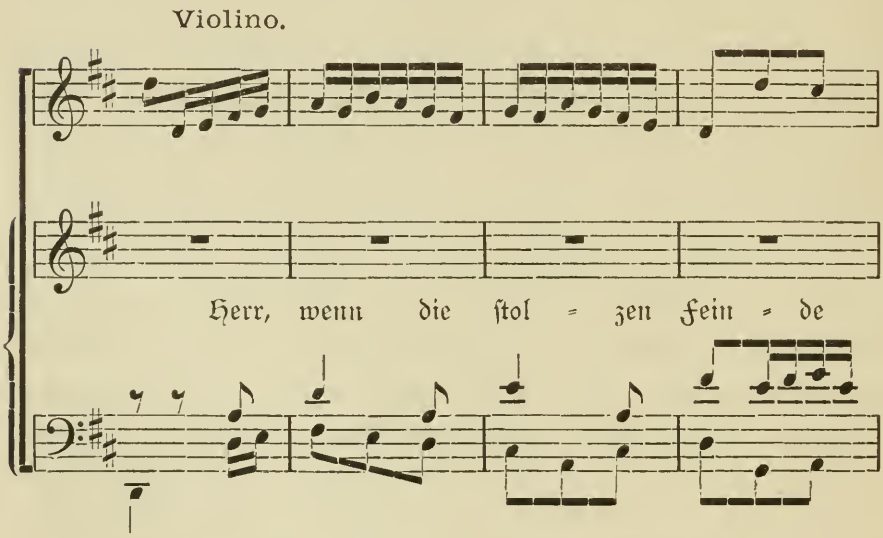
Treues Echo dieser Orten,
Sollt' ich bei den Schmeichelworten
Süßer Leitung irrig sein?
Gieb mir doch zur Antwort: Nein!
Echo: „Nein."

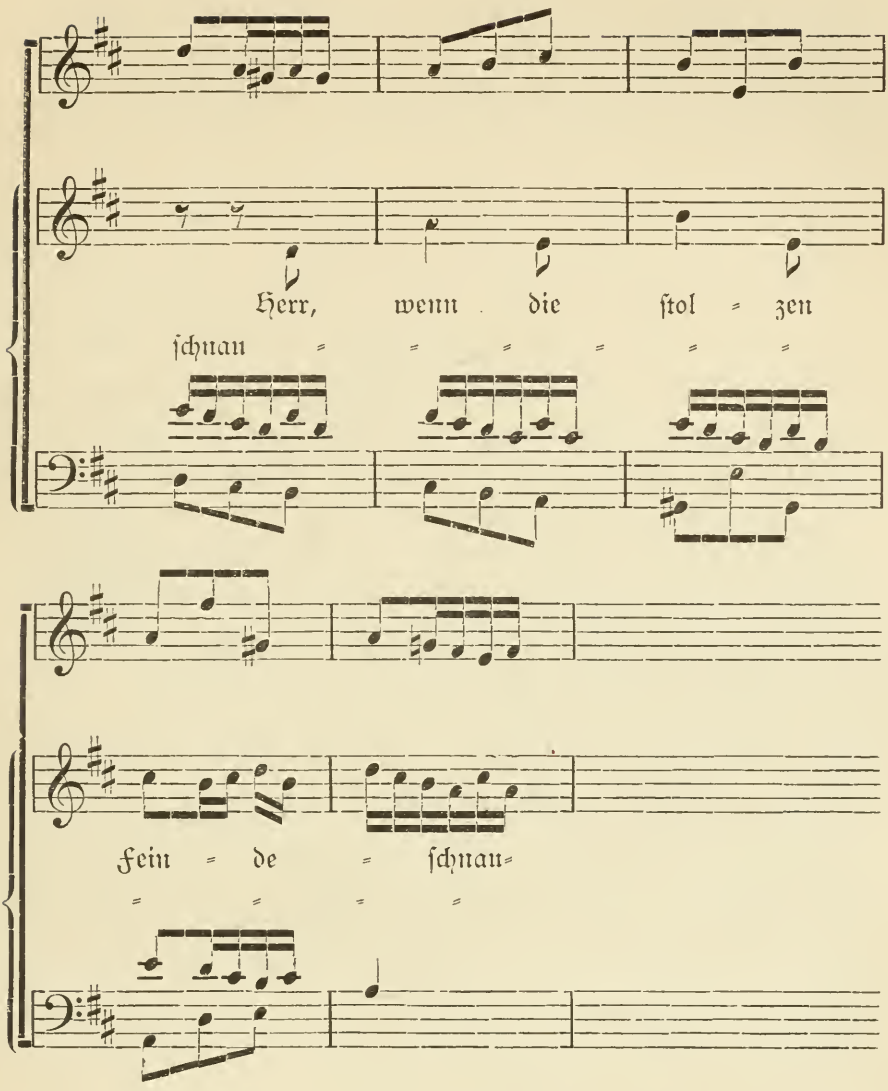
Oder sollte das Ermahnen,
Das so mancher Arbeit nah,
Mir die Wege besser bahnen?
Ach, so sage lieber Ja!
Echo: „Ja."

Es lag zu nahe, diese Arie geistlich umzudichten, und in der Anwendung auf das Verhältniß der gläubigen Seele zu Christus ist das Bild dann nicht mehr Spielerei. Die Arie ist ein Zwiegespräch, das Bach mehrfach mit großer Vorliebe ausführt. Daß die concertirende Oboe sich auch an dem Echo betheiligt, macht die ganze Darstellung noch lebendiger. In dem Baß-Recitativ: „Wohlan, Dein Name soll allein" stimmt auch der Sopran wieder in die Choralweise: „Jesu, meine Freud' und Wonne". Die Tenor-Arie: „Ich will nur Dir zu Ehren leben" wird zu einem brillanten Quartett, in welchem die beiden Geigen und der Baß ebenso concertirend gehalten sind wie die Singstimmen. Dem entsprechend mußte auch der, an sich einfach gesetzte Choral mit dem die Cantate schließt glänzender ausgestattet werden; Bach versetzt ihn in den belebter wirkenden Tripeltact und versieht ihn mit Vor- und Zwischenspielen, in welchen Hörner, Oboen und die Streichinstrumente lebendigste Selbständigkeit zeigen. Eine ununterbrochene Reihe kostbarer Tonstücke bieten die beiden letzten Theile. Nach dem herrlichen Eingangschor des fünften Theiles: „Ehre sei Dir Gott, gesungen" hebt der Evangelist mit der Erzählung von den Weisen des Morgenlandes an; diese werden im Chor eingeführt unter lebendiger Betheiligung der Gemeinde. Auf die Frage der Weisen: „Wo ist der neugeborne König der Juden?" antwortet eine Solostimme: „Sucht ihn in meiner Brust!" und die weiteren Aeußerungen der Weisen: „Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande", beantwortet die Solostimme: „Wohl euch, die ihr dies Licht gesehen"; der anschließende Choral: „Dein Glanz all' Finsterniß verzehrt", ist noch glanzvoller behandelt, als der: „Brich an, o schönes Mor-

geulicht". Die begleitenden Stimmen sind mit einer Selbständigkeit und melodischen Freiheit geführt, daß sie das hindurchbrechende Licht wundervoll charakterisiren. Unter dem Eindruck desselben bittet eine Stimme aus der Gemeinde (Baß): „Erleucht' auch meine finstere Sinnen" und das eigenthümliche Gefühl, das den finstern Sinn erfaßt, in den der erleuchtende Strahl fällt, ist wieder unnachahmlich in dieser Baß-Arie ausgedrückt. Das folgende Recitativ wird bemerkenswerth durch die feine Illustration; das Terzett: „Ach, wann wird die Zeit erscheinen" durch die lebendige dramatische Führung der Stimmen; während Sopran und Tenor ängstlich fragen: „Ach, wann wird die Zeit erscheinen? Ach, wann kommt der Trost den Seinen?" antwortet der Alt (Zion): „Schweigt, er ist schon wirklich hier!" und die concertirende Violine ist namentlich hier wieder von außerordentlich entscheidender Wirkung. Der sechste Theil beginnt wieder mit einem großartigen Chor, wie ihn eben nur unser Meister zu schreiben vermochte.

Das Vocalthema:





wird erſt von den Trompeten, unter Begleitung von Oboen und Streichinſtrumenten eingeführt, und in eigenthümlicher Weiſe von dieſen Inſtrumenten zu einer Einleitung verarbeitet; auch weiter hin, wenn die Singſtimmen hinzutreten, betheiligen ſich jene Inſtrumente in großer Selbſtändigkeit; beſonders iſt die erſte Trompete faſt concertirend gehalten, wodurch der Chor außerordentlichen Glanz erhält. Der Sopran knüpft an die Erzählung, daß Herodes die Weiſen ausforſchte und ſie

aufforderte, wenn sie das Kind gefunden hätten, es ihm zu sagen, seine Reflexionen in dem Recitativ: „Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen" und der Arie: „Nur ein Werk von seinen Händen." Dann geht die Erzählung weiter; die Erwähnung der Geschenke, welche die Könige dem Christuskinde darbringen, veranlaßt die Einführung der Choralstrophe: „Ich steh' an Deiner Krippe hier." Mit den Worten der Schrift: „Und Gott befahl ihnen im Traum, daß sie sich nicht sollten wieder zu Herodes lenken; und zogen durch einen andern Weg wieder in ihr Land", schließt die Erzählung. Der Tenor aber giebt noch seiner Freude Ausdruck in dem Recitativ: „So geht! genug, mein Schatz geht nicht von hier" und der Arie: „Nun mög't ihr stolzen Feinde schrecken". Ein vierstimmiges Recitativ: „Was soll der Hölle Schrecken nun", leitet zum Schlußchoral über. Wieder hat Bach jene Passions-Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden" gewählt, um auf des Erlösers Tod hinzudeuten; aber er bearbeitet die Melodie so, daß sie zu einem Triumphlied der streitenden und siegreichen Kirche wird. Die majestätische Wirkung der concertirend geführten Trompete wird durch die beiden begleitenden Trompeten und Pauken wie durch das entscheidende Eingreifen der Oboen, der Streichinstrumente und der Orgel (mit dem Continuo) außerordentlich gesteigert, so daß der Choral zum glänzendsten Siegeslied wird. Mit einem ähnlich bearbeiteten Choral schließt Bach auch das Himmelfahrts-Oratorium *) ab, das ebenso wenig wie das Oster-Oratorium **) zu näherer Betrachtung noch veranlaßt.

*) A. d. B. G. Bd. II.
**) A. d. B. G. XXI., 3.

Achtes Kapitel.

Die Concerte und die Werke für Orchester.

Nimmermehr würde Bach die Cantate und die verwandten oratorischen Formen zu solcher Vollendung haben führen können, wenn er nicht auch die höchste Meisterschaft in Verwendung der instrumentalen Mittel seiner Zeit sich angeeignet hätte. Sein Verhältniß zu den Instrumentalformen konnte schon in einem früheren Kapitel dargelegt werden. Dort wurde gezeigt, daß er sie hauptsächlich nur als übertragene Vocalformen behandelte. Wie sein Sonatensatz aus der Motette hervorgegangen ist, so wird sein Orgelstil vom Choral und der Vocalfuge beherrscht und auf seine Suiten und Partiten werden Lied und Choral entscheidend einflußreich. Technik und Klangwesen des betreffenden Instruments wirken bestimmend auf die Bildung der Motive ein, aber doch nicht in dem Maaße auf ihre Verarbeitung, daß damit ein selbständiger Stil erzeugt würde; diese erfolgt vielmehr immer noch vorwiegend nach den vocalen Gesetzen der Mehrstimmigkeit. Das ist bereits an den Clavier- und Orgelwerken nachgewiesen worden; es gilt dies auch von den Concerten und den Orchesterstücken Bach's.

Die Form des Concertes ist bekanntlich hauptsächlich darauf berechnet, Technik und Klangwesen des betreffenden Instruments in möglichst reicher Entfaltung zu zeigen, und sie verfolgte diesen Zweck

in jener Zeit ziemlich einseitig. Die Concertform wurde hauptsächlich Veranlassung für die Componisten, mit der eigenthümlichen Behandlung der Instrumente sich eingehender zu beschäftigen, und auch Joh. Seb. Bach verdankt ihr ein gut Theil seiner Meisterschaft in Verwendung der instrumentalen Mittel. Mit jenen bereits erwähnten Uebertragungen Vivaldischer Violinconcerte für Clavier oder Orgel hatte er sich mit dem Concertstil der Italiener vertraut zu machen gewußt; wie er diesen namentlich dann weiter bildet, kommt hier noch näher in Betracht.

Mit der Technik der Streichinstrumente scheint Bach ebenso früh vertraut gewesen zu sein, wie mit der des Claviers und der Orgel. Er hatte sich eine solche Fertigkeit auch im Violinspiel angeeignet, daß er als Geiger in die Weimarische Hof-Kapelle eintreten konnte und in ihr bis zum Concertmeister aufstieg. Selbst den Bau der Streichinstrumente kannte er so genau, daß er an seiner Verbesserung arbeiten konnte; er construirte ein neues, zwischen Viola und Violoncello stehendes Streichinstrument — die sogenannte Viola pomposa — das mit fünf, in C – G – d – a – ē gestimmten Saiten bespannt war.

Wie für das Clavier und die Orgel, schrieb Bach auch für diese Streichinstrumente eine Reihe von Tonstücken, welche vorwiegend durchaus technischen Zwecken dienen. Die Sonaten und Suiten für Violine, wie die für das Violoncello allein sind ebenso der Spielweise und dem Klangvermögen dieser Instrumente genau angepaßt, wie z. B. die Inventionen oder Sinfonien für Clavier. Um Geige oder Violoncello (oder die Viola pomposa) nach ihrer ganzen Leistungsfähigkeit zu beschäftigen, verschmäht er jede Begleitung; das betreffende Instrument muß Alles aus eigenen Mitteln bestreiten. Diese Sonaten und Suiten für eine Violine oder ein Violoncello sind Studien wie die oben erwähnten Werke des Meisters für Clavier, aber ebenso wie diese organisch gegliedert, geformt und oft tief gemüthlich inhaltsvoll. Die Sonaten sind im Grunde dreisätzig; der langsame Satz, mit welchem sie beginnen, ist nicht als eigentlich selbständiger Satz zu betrachten, sondern nur als

Einleitung zu der Fuge, welche bei den Violinsonaten den eigentlichen ersten Satz bildet, den Allegrosatz vertritt. Es zeugt ebenso für Bach's unübertroffene Meisterschaft wie für die Gewalt seiner Empfindung, daß durch diese technische Beschränkung weder der Flug der Phantasie, noch die künstlerisch schaffende Hand bei ihm gehemmt wird. In den Präludien der G-moll- wie der A-moll-Sonate*) sind echte Geigenfiguren, phantastisch verschlungen, zu an- und aufreizenden Sätzen verarbeitet, welche mit Spannung die anschließenden Fugen erwarten lassen. Diese sind bei weitem noch mehr instrumental gedacht und ausgeführt, als die entsprechenden Clavier- und Orgelfugen. Die Technik der Geige läßt eine Nachahmung der vocalen Vielstimmigkeit weit weniger zu, als das Clavier oder die Orgel. Daß diese Instrumente ein drei-, vier- und sogar mehrstimmiges Spiel zulassen, hat Bach in mehreren seiner bedeutendsten Fugen bewiesen; nur zur Entwickelung des besonderen Klanges dieser Instrumente ist eine abweichende Führung nothwendig. Eine derartige Mehrstimmigkeit auszuführen, wird einem Streichinstrumente allein ganz unmöglich. Dies gestattet wol innerhalb gewisser Grenzen die Darstellung vollstimmiger Accorde, aber nicht andauernd selbständig, in gleichzeitig geführten Stimmen. Unter Berücksichtigung dieser, in der Natur des Instruments bedingten Verhältnisse wird der Instrumentalstil gewonnen, der ebenso der Technik wie dem Klangwesen der Instrumente entspricht. Demgemäß erfolgt auch die Verarbeitung der Themen bei diesen Fugen für eine Violine; sie werden vorwiegend nur accordisch, nicht mit selbständigen Stimmen contrapunktirt; zu Zwischensätzen wird brillantes Figurenwerk verwendet. Man muß, um zu erkennen, wie gewissenhaft Bach die Eigenthümlichkeit des Instruments beobachtet, seine Arrangements einzelner dieser Sätze für Clavier betrachten. So hat er die Fuge der G-moll-Sonate zu einer Orgelfuge**) verarbeitet. Die ganze zweite Sonate (in A-moll) ist nach D-moll transponirt von ihm für Clavier arrangirt***), ebenso das prächtige, die Fuge einleitende Adagio der

*) P. A. S. III. C. 4. 1, III.
**) Ebend. V. C. 3. No. 4.
***) Ebend. I. C. 3. No. 3.

dritten Sonate (in C-dur) nach G-dur transponirt.*) Hier ist wieder mehr die vocale Mehrstimmigkeit herrschend, so weit sie nicht durch die Rücksicht auf das Klangwesen des Instruments in der Weise, wie wir früher nachwiesen, verändert wird.

Die Technik des Violoncello gestattet auch selbst nicht die Mehrstimmigkeit, welche die Violine noch zuläßt und so hat Bach es auch nicht unternehmen können, unter die Sätze für Violoncello-Solo**) Fugen aufzunehmen; er bringt hier nur Suiten, keine Sonaten. Diese, wie die drei Suiten für Solo-Geige zeichnen sich vor allen anderen durch eine außerordentliche Frische und Lebendigkeit und durch einen ungewöhnlichen Klangreiz aus. Wie Bach bei seinen bedeutenden Orgel- und den entsprechenden Clavierwerken unter der Herrschaft des besonderen Klanges dieser Instrumente erfindet, so auch bei denen für diese Streichinstrumente, deren mehr oder weniger sinnlicher Reiz auf Erfindung und Ausführung der Tonstücke einflußreich wird. Sie sind von noch größerem Reiz als die bereits erwähnten sogenannten französischen Suiten und werden an lebendigem Inhalt nur noch durch die sogenannten englischen Suiten***) übertroffen; verbürgten Angaben nach deshalb so genannt, weil sie Bach für einen Engländer componirte. Diese eingehende Beschäftigung mit den Streichinstrumenten und deren Klangwesen führte ihn dazu, dies auch beim Clavier immer eingehender zu berücksichtigen. Auch sein Satz für dies Instrument wird allmälig immer selbständiger, weniger dem Vocalsatz nachgebildet. Dies zeigt sich besonders auch an diesen englischen Suiten. Wenn ein oder mehrere andere Instrumente zum Duo oder Trio von ihm hinzugezogen werden, dann erst behandelt er die einzelnen Instrumente wieder mehr wie einzelne selbständige Stimmen, die weniger mit ihrem Klang- als mit ihrem Tonvermögen zu gemeinsamer Wirkung verbunden sind.

Das gilt auch von den Concerten und den Orchestersätzen, bei denen Bach selbständigere Instrumentalformen hätte gewinnen

*) P. A. S. I., C. 3. Anhang.
**) Ebend. IV. C. 1.
***) Ebend. I. C. 8.

müssen. Auch sie sind vorwiegend noch den Vocalformen nachgebildet und die begleitenden Instrumente fast ausnahmslos wie selbständige Stimmen gedacht. In seinen Concerten hat der erste Satz immer die Form des, aus der Motette ganz direct hervorgegangenen Allegro's; namentlich in den für Clavier bearbeiteten Concerten tritt dies klarer hervor; hier erscheint der erste Satz fast durchweg wie der Anfangssatz einer Cantate construirt; das Clavier vertritt den Chor, dem sich die anderen Instrumente dann so selbständig begleitend und interpretirend zugesellen, wie bei der Cantate. Bei den Violinconcerten wird dies nur deshalb weniger fühlbar, weil die Solo-Violine nicht in derselben Weise den Instrumenten gegenüber den Chor vertreten kann, wie das Clavier.

Von Bach's Violinconcerten sind uns bekanntlich drei in ihrer Originalgestalt erhalten worden.*) Rust hat in der Vorrede zum 17. Jahrgang der Ausgabe der Bachgesellschaft den Nachweis geliefert, daß von den sieben Concerten für Clavier**) es nur bei einem noch fraglich erscheint (No. 4 in A-dur), ob es nicht auch als Arrangement anzusehen ist, wie No. 1 (in D-moll), das als Umbildung eines verlorenen Violinconcerts erscheint, ebenso wie No. 5 in F-moll; während das in D-dur (No. 3) dem Violinconcert in E-dur, No. 6 (in F-dur) dem Violinconcert in G-dur und No. 7 (in G-moll) dem Violinconcert in A-moll nachgebildet ist. Das Clavierconcert in E-dur (No. 2) aber ist eine Uebertragung der Einleitung zu den Cantaten: „Gott soll allein mein Herze haben" und „Ich geh' und suche mit Verlangen". Diese Thatsachen schon beweisen, daß Bach noch nicht entfernt die eigentliche Idee des Concerts, nach welcher sich im concertirenden Instrument die reich entwickelte Individualität einer Gesammtheit gegenüber geltend zu machen sucht, erfaßt hatte. Ein solcher Kampf abnormer Virtuosität mit der normalen Organisation lag ihm eben so fern, wie die instrumentale Wirkung in Contrasten. In seinen Concerten hat das concertirende Instrument kaum je eine

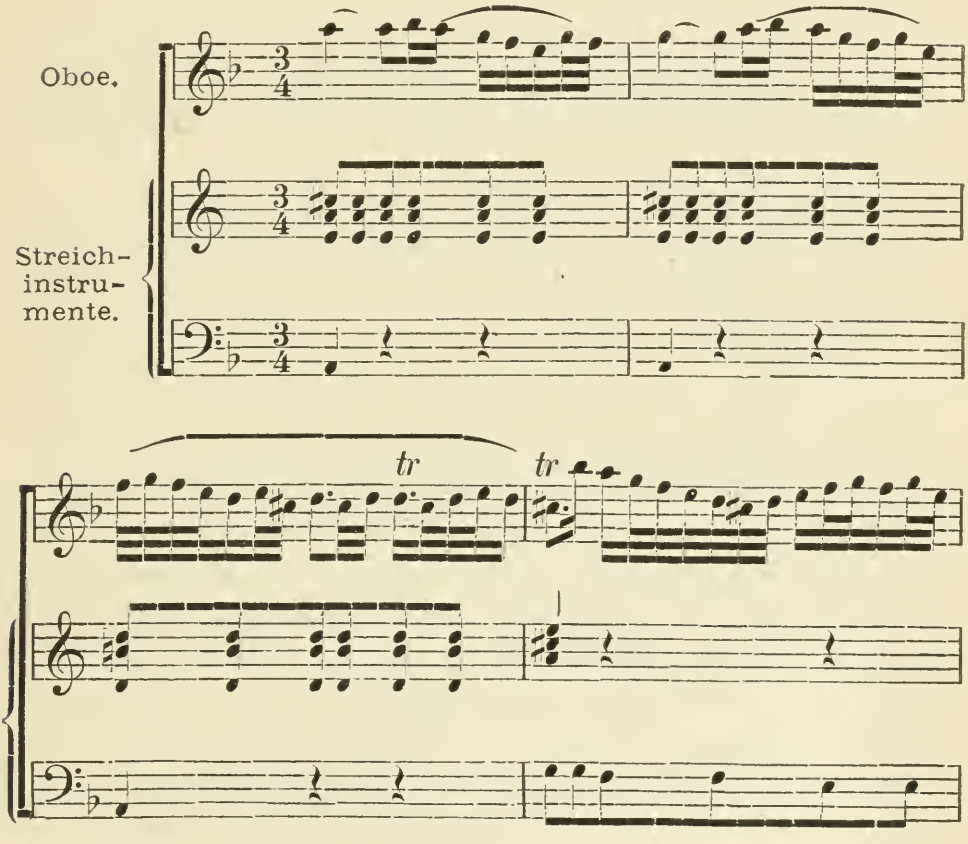
*) P. A. Serie III.
**) A. d. B. G. Bd. XVII.

andere Stellung und Bedeutung wie in den Arien, in denen es einen gegebenen Inhalt nur reicher und brillanter ausführt, durch allerlei Figuration näher beleuchtet. Das concertirende Instrument ist daher auch in diesen Concerten nicht brillanter geführt als in jener Arie und durchaus nicht so wie in vielen Solosätzen für Violine, Violoncello, Clavier oder Orgel. Die Sonaten und Suiten für Violine und Violoncello — und die entsprechenden Tonstücke für Clavier oder Orgel sind geschrieben, um auch mit der Besonderheit ihrer Technik einen besonderen Inhalt zu offenbaren; bei den Concerten wird dem concertirenden Instrument ein Theil dieser Aufgabe von den anderen Instrumenten abgenommen, die, mit echt Bach'schem Geiste behandelt, nicht nur begleitend, sondern wie in möglichster Selbständigkeit an der Gestaltung des Ganzen sich betheiligen. Diese sind daher meist so brillant geführt, als es nur ihre Technik zuläßt; das Tutti unterscheidet sich selbst äußerlich nicht sehr von den Solostellen; der Inhalt aber ist in der Regel beiden ziemlich gemeinsam, der nur, je nachdem die Organe geschieden sind, eine andere Darlegung gewinnt. Dem allen entspricht auch die Form der Concerte und ihre besondere Ausführung. Wie erwähnt, wählt Bach als ersten Satz das Allegro — aber nicht in der Form, wie es schon bei Scarlatti und zum Theil selbst auch bei den Franzosen in Anwendung kam, mit dem Gegensatze verschieden charakterisirter Themen, sondern in der, aus der Motettenform hervorgegangenen, dialektisch aus seiner Thematik entwickelten der früheren Zeit. Damit gewinnt dieser erste Satz die Form eines Cantatensatzes und darin namentlich dürfte wol der Hauptgrund dafür zu suchen sein, daß Bach die ursprünglichen für Violine gedachten Concerte für Clavier arrangirte, weil, wie oben erwähnt, dieser cantatenhafte Charakter mehr zur Geltung gelangt.

Ganz entschieden tritt diese Eigenthümlichkeit in den sogenannten Brandenburgischen Concerten hervor, die Bach für den Markgrafen Christian Ludwig componirte und mit Dedication vom 24. März oder Mai 1721 an ihn sandte*). Die Instrumente sind fast ganz gleich

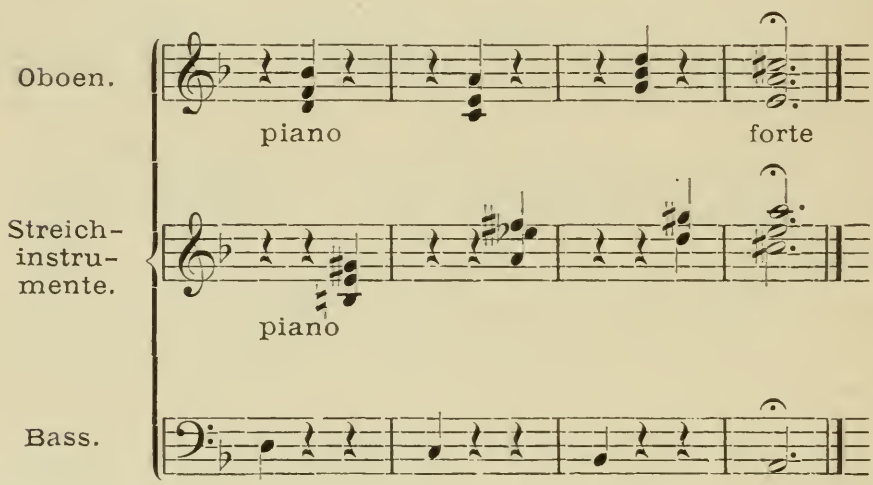
*) A. d. B. G. Bd. XIX. und P. A. S. VI.

concertirend gehalten. Das erste Concert (in F-dur) für zwei Hörner, drei Oboen, Fagott, concertirende Quart-Geige, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Continuo ist ganz in der oben angedeuteten Weise gehalten. Die Instrumente nehmen, ein jedes nach seinem eigensten Vermögen, an der Darstellung des allgemeinen Inhalts Antheil; jedes ist in seiner Weise concertmäßig geführt. Der erste Satz wird ganz wie eine Motette (oder der Anfangssatz einer Cantate) in verschiedene Durchführungen gegliedert. Der Meister benutzt ihn auch als Einleitungssatz zur Cantate: „Falsche Welt, dir trau' ich nicht" *). Das Adagio wird in einfachster Weise aus den verschiedenen Einführungen des nachstehenden Sätzchens gewonnen:



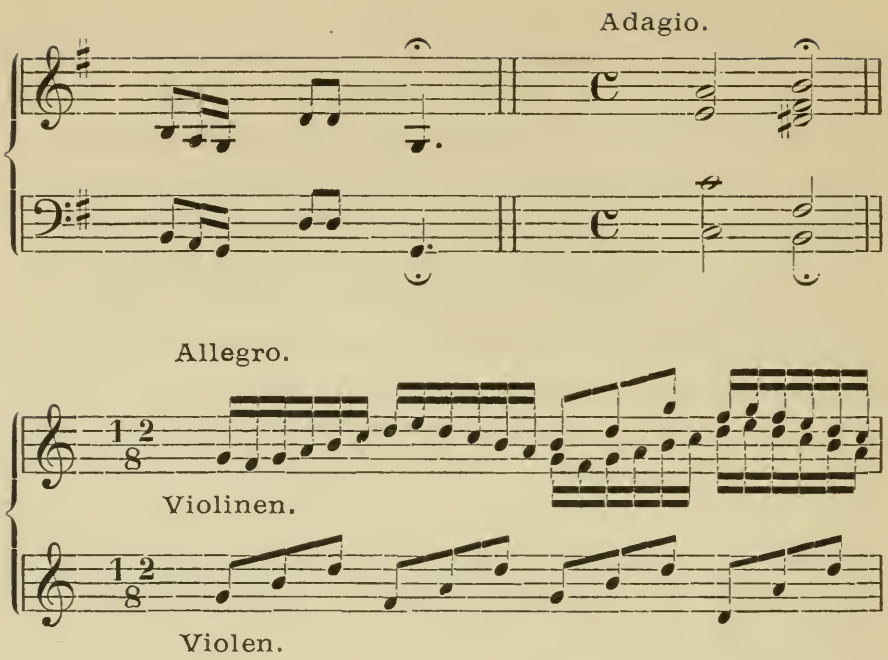
*) A. d. B. G. Bd. XII. No. 52.

Unmittelbar anschließend übernimmt die Violino piccolo das melodische Sätzchen nach der Oberquart versetzt und die drei Oboen nehmen an Stelle der Streichinstrumente die Begleitung; die wiederum anschließende theilweise Wiederholung in der Oberquart (eigentlich Unterquint) im Fagott, Violoncello und Continuo gewinnt größeres Interesse durch die von den Oboen und Streichinstrumenten ausgeführte pikante Begleitung; sie geht in eine neue Gestalt des ursprünglichen Motivs über, in welcher es dann von der ersten Oboe und der Violino piccolo zu einem canonischen Zwischengesange benutzt wird; gegen den Schluß tritt es dann noch einmal in den Baß; eigenthümlich kühn harmonisch wirkend schließt das Adagio:



Das außergewöhnlich belebte anschließende Allegro hat Rondoform; es werden dem ursprünglichen, mehrmals wiederkehrenden Hauptsatz noch nicht neue Sätze gegenüber gestellt; aber die verschiedenen Durchführungen des einen werden immer auf das Tutti, in welchem er zuerst erscheint, bezogen; die erste Oboe und die Piccolo-Geige bringen ihn mehrmals in brillanter Ausstattung und Veränderung, aber immer nimmt ihn dann wieder das Tutti in ursprünglicher Weise auf. Ein reizender Menuettsatz und eine frische Polacca sind dem Concert noch zugegeben. Daß der Meister jene oben erwähnte Rondoform gern nach Art ihrer

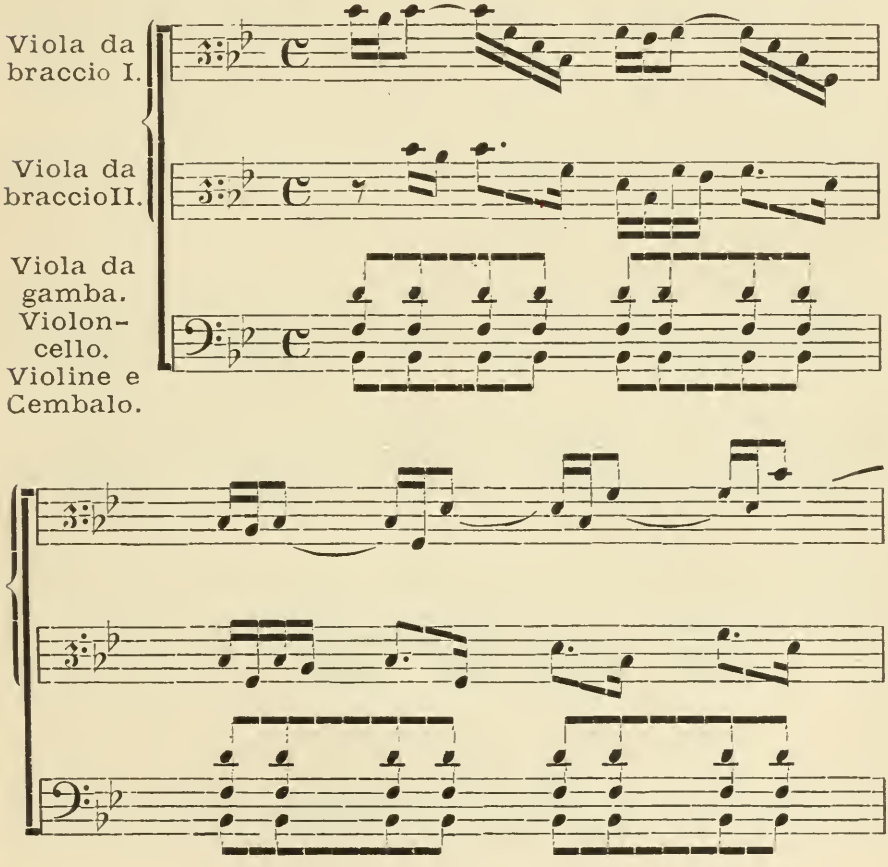
vocalen Anwendung in der Cantate einführt, bezeugt namentlich auch der erste Satz des Concerts in F-dur für concertirende Trompete, Flöte, Oboe und Violine. Die vier Soloinstrumente erscheinen ihm wie selbständige Individuen, die sich auch am Tutti der begleitenden Streichinstrumente, und des Cembalo zum Theil ganz selbständig, betheiligen. Dabei erfolgt die Verarbeitung des motivischen Materials durchaus nach vocalen Gesichtspunkten. Wie Bach in seinen Cantaten und Messen es liebt die Hauptgedanken gleich am Anfange bestimmt ausgesprochen hinzustellen, um diese dann in die einzelnen Motive zu zerlegen und einzeln zu verarbeiten, so thut er es auch hier. Das achttactige Tutti, aus dem die Sologeige mit dem kurzen Solomotiv sich abhebt, enthält das ganze Material für die weitere Entwickelung, aus dem er mit dem Solomotiv zugleich eine ganze Reihe von Durchführungen entwickelt, die den ganzen Inhalt in lebendigster Darstellung erschöpfen. Der langsame Mittelsatz ist ein, von Flöte, Oboe und Violine ausgeführter canonischer Satz mit Begleitung des Violoncello und Cembalo. Ihm folgt dann ganz entsprechend ein Allegro assai, ein außerordentlich brillanter Fugensatz für die vier concertirenden Instrumente, zu welchem der Chor der Streichinstrumente nur begleitend hinzugezogen wird. Den ersten Satz des dritten Concerts in G-dur für drei Violinen, drei Violon, drei Violoncells und Continuo hat Bach wiederum in der Cantate: „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe" verwendet. Wie schon Rust (in der Vorrede zu Bd. XIX) bemerkt, ward in die Partitur zur Cantate die Lesart des Concertes bald von des Componisten, bald von eines Schülers Hand unverändert eingetragen. Nachdem dies geschehen, setzte unser Meister mit eminenter Sicherheit zwei obligate Hörner und drei obligate Oboen zu dem complicirten Satze, ihn klärend und effectuirend." Die Anordnung des Satzes erfolgt nach den bisher erörterten Gesichtspunkten. Der Meister faßt immer die drei gleichen Instrumente zu einem Chor zusammen und führt sie in der angegebenen Weise concertirend mit und gegen einander. Ein langsamer Satz fehlt. Die beiden Accorde „Adagio" nach dem Schluß des ersten Satzes deuten auf einen solchen hin; der Eintritt des Schluß-Allegro wirkt daher äußerst überraschend:

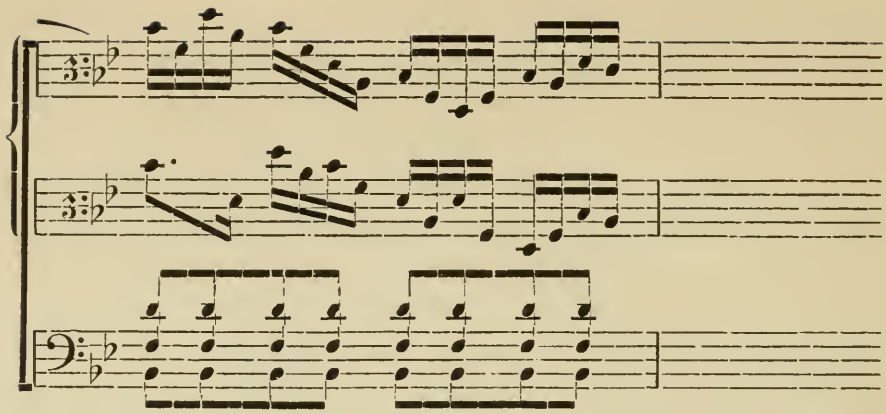


Am meiſten ausgeprägt trägt der erſte Satz des vierten dieſer Concerte für Violino principale, zwei Flöten und dem Streicherchor inſtrumentalen Charakter; er iſt ein Violinconcert im wahren Sinne des Wortes. Die ganze Anordnung und Ausführung deſſelben erfolgt immer noch vorwiegend nach Anleitung der Chortechnik; aber Motive und vor allem das Figurenwerk ſind vielmehr inſtrumental gedacht als in den vorerwähnten Concerten. Der erſte Satz hat einen beinahe paſtoralen Charakter und die Sologeige entwickelt einen großen Reichthum an brillant wirkendem Figurenwerk. Der zweite und dritte Satz zeigen auch wieder in der Erfindung mehr den Einfluß der choriſchen Formaliſtik, namentlich der mächtige Schlußſatz, in welchem die Geige als concertirendes Inſtrument nur in einem loſe und leicht gehaltenen Zwiſchenſatz heraustritt. Wie bereits erwähnt, erſcheint dieſer Charakter in der Umarbeitung dieſes Concerts zum Clavierconcert*) noch mehr hervortretend. Auch das fünfte Concert für

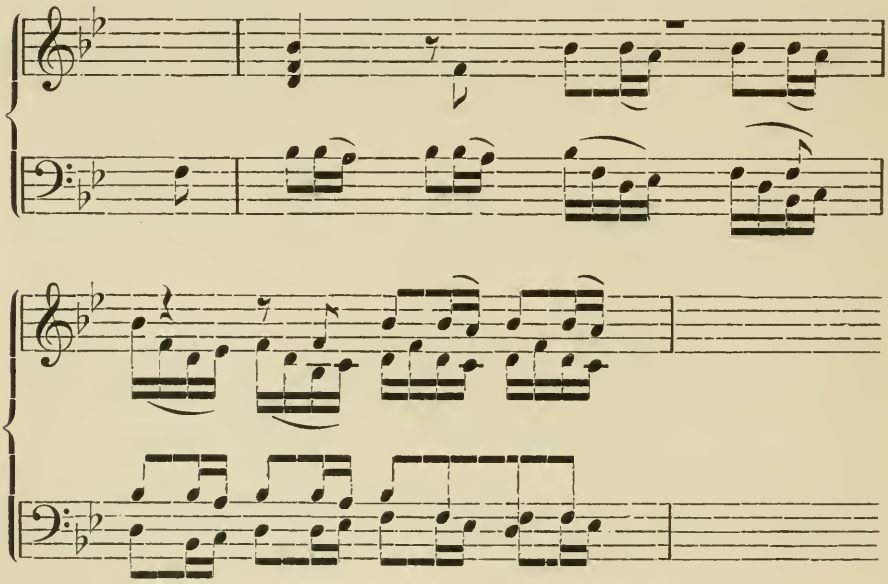
*) A. d. B. G. Bd. XVII. No. 6.

Clavier, Flöte und Violine mit Begleitung vom Streicherchor ist mehr instrumental gedacht. Das Clavier ist zwar vorwiegend zweistimmig (mehr polyphon) geführt, aber die Einführung des Passagenwerks ist doch hauptsächlich darauf berechnet, Instrumentaleffect zu gewinnen. Selbst dem Schlußsatze, der wie der langsame Mittelsatz für Flöte, Sologeige und Cembalo vocalpolyphon ausgeführt ist, fehlt es doch nicht an Clavierefecten. Das letzte dieser Concerte endlich, für zwei Bratschen, zwei Gamben, Violoncello, Baß und Cembalo, zeigt wenig von den bisher besprochenen Eigenthümlichkeiten der anderen Concerte. Der erste Satz ist wie ein, von den beiden Bratschen ausgeführtes Präludium, zu dem die übrigen Instrumente das accordische Material liefern gehalten:

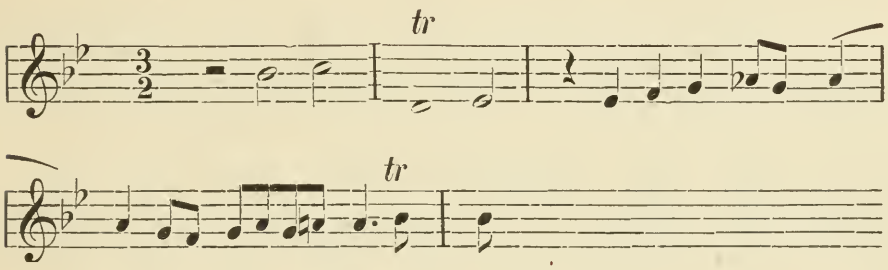




In dieser Weise einander imitirend figuriren die beiden Bratschen den, von den anderen Instrumenten wie oben angegeben, ausgeführten B-dur-Dreiklang; darauf drei und einen halben Tact den Unterdominant-Dreiklang (Es); dann wendet sich die Harmonik über den tonischen Dreiklang (als Sextaccord) und den Unterdominant-Dreiklang (ebenfalls als Sextaccord) nach der Dominante, auf welcher in üblicher Weise durch eine Schlußclausel von sieben Tacten ein vollständiger Abschluß herbeigeführt wird. Jetzt übernimmt das Violoncello das aus diesen Präludienaccorden herauswachsende Motiv:



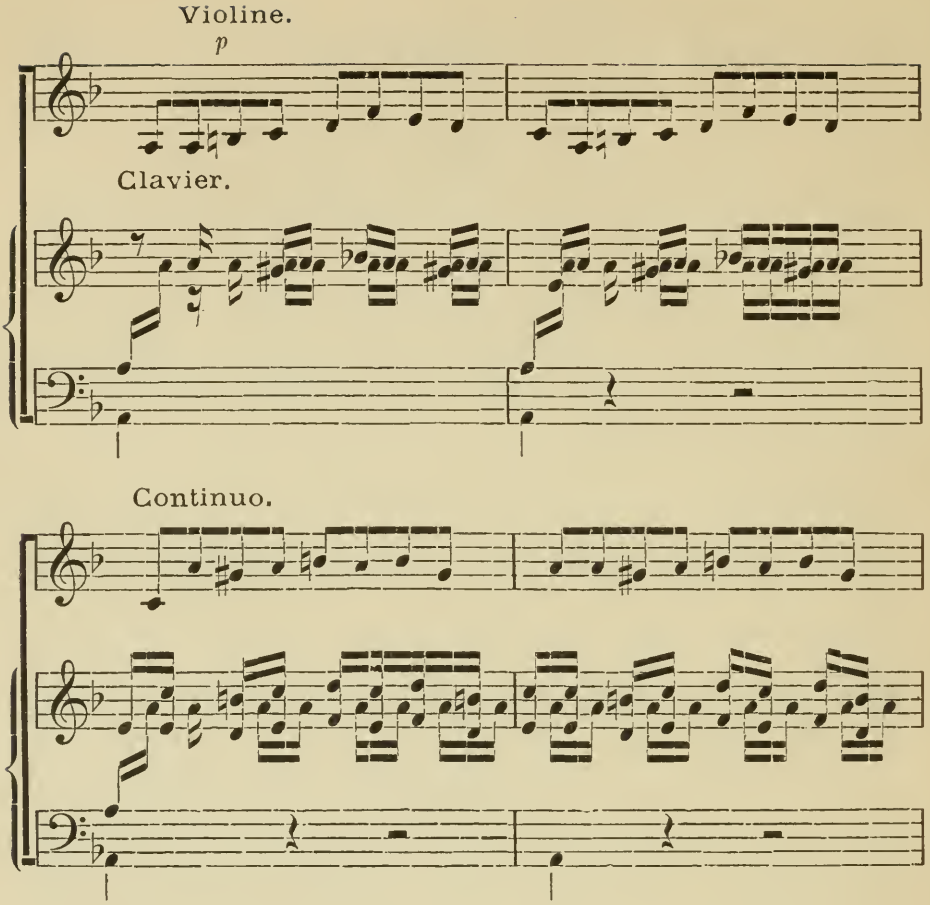
an deſſen einfacher Durchführung ſich in der oben angegebenen Weiſe auch die anderen Inſtrumente betheiligen, bis auf den Baß und das Cembalo, die den Grundton feſthalten. Aber ſchon nach acht Tacten präludiren wieder die beiden Bratſchen auf der Dominant in oben angedeuteter Weiſe und führen abermals einen Schluß in der Tonica herbei, auf welcher jenes Spiel in motiviſcher Nachahmung erfolgt; damit aber gewinnen die Bratſchen ein neues Motiv zum Präludiren und in dieſer Weiſe wird der ganze Satz weiter geſponnen. Der Meiſter kommt über die Luſt am ſinnigen Tonſpiel nicht hinaus zum wirklichen Geſtalten; ſo erſcheint der Satz wie ein Präludium, aus dem das Thema erwächſt:



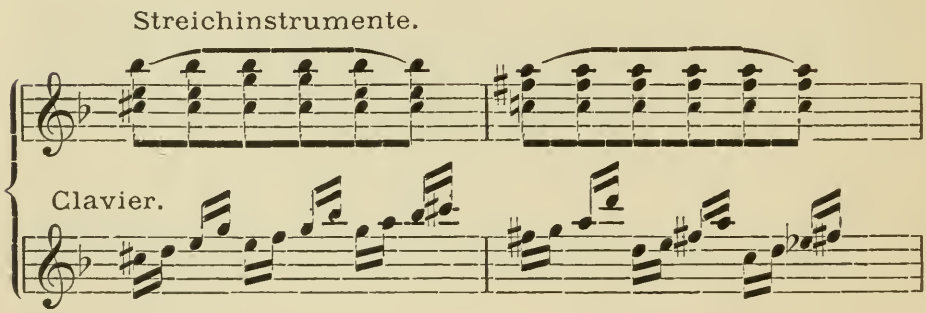
das ihm indeß auch nur zu einer Durchführung für die Bratſchen geeignet erſchien; die Gamben ſchweigen und das Violoncello führt dazu einen bewegteren, das Cembalo den einfacheren Grundbaß aus. Das feurige Schlußallegro iſt wieder ein Duett für die beiden Bratſchen, zu welchem die anderen Inſtrumente die Begleitung ausführen.

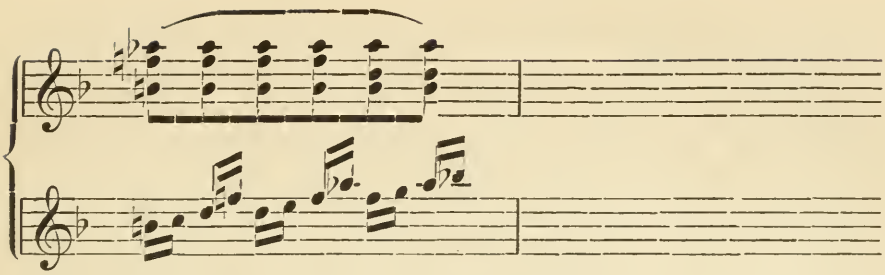
Wie ſchon erwähnt werden konnte, tritt bei den Clavier-Concerten in der ganzen Anordnung, namentlich des erſten Satzes, ihre choriſche Anlage noch deutlicher hervor, als in den für andere Inſtrumente, dafür aber giebt ihnen wieder die eigenthümlichere Behandlung des Claviers mehr inſtrumentalen Charakter. Figurationen wie nachfolgende aus dem erſten der ſieben Concerte für Clavier *):

*) A. d. B. A. Bd. XVII. No. 1.



und ähnliche, die Bach in diesen Concerten oder Concertarrangements sehr häufig anwendet, sind direct aus der Spielweise des Instrumentes hervorgegangen, ebenso diese:





und augenscheinlich hat sie auch die Harmonik und die Darstellung in den Streichinstrumenten beeinflußt. Besonders reich ist das Concert für Flöte, Violine und Clavier*) ausgestattet. Auch die Flöte und Violine sind brillant geführt, sie bringen zum Theil eigenthümliches Figurenwerk, und demgemäß auch das Clavier. Ein Satz von ganz wundervoller Wirkung ist das Adagio, eine Bearbeitung eines dreistimmigen Satzes aus der Orgel-Sonate III für zwei Claviere und Pedal, für die drei Concertinstrumente, in welchem jedes derselben seine eigenthümlichsten Effecte geltend macht. Der Schlußsatz bringt auch bereits eine „Cadenz".

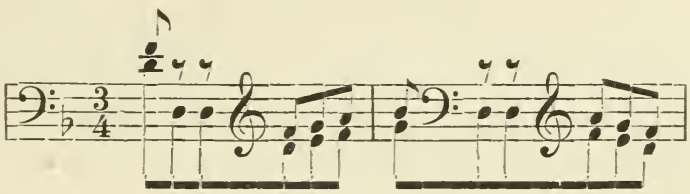
Auch ohne daß die Praxis jener Zeit: zu den mehrstimmigen Instrumentalsätzen, selbst zum Concert, ein begleitendes Cembalo hinzuzuziehen, darauf führte, mußte man dazu kommen, Concerte für zwei und mehr Claviere zu schreiben. Bach hatte noch besondere Veranlassung, Doppelconcerte für Clavier zu schreiben, in seinen Hausconcerten. Für sie wol sind diese Werke zunächst berechnet; er arrangirte, wie Rust glaubwürdig nachweist**), die beiden C-moll-Concerte nach Violinconcerten und componirte das in C-dur***). Dies ist insofern besonders hochbedeutsam, als die Form des ersten Satzes namentlich nicht mehr nach vocalen Gesetzen wie der Cantatensatz, sondern mehr nach wirklich instrumentalen construirt ist. Den beiden Clavieren ist ausschließlich die Organisation der Form überlassen, die begleitenden Streichinstrumente betheiligen sich daran nicht, sie unter-

*) A. d. B. G. Bd. XVII.
**) Ebend. Bd. XXI. Lief. 1. Vorwort.
***) Ebend. Lief. 2.

stützen und coloriren nur die von den Clavieren gegebene Darstellung in bescheidener Weise. Damit aber ergab sich eine mehr instrumental bedingte Form von selbst; diese ist der Toccata näher verwandt als der Motette; die ganz claviermäßigen Motive werden nicht zu aneinander gereihten Durchführungen nach der Weise der Motette verarbeitet, sondern zu größeren Partien erweitert, die schon in gewissem Sinne einander gegensätzlich gegenübertreten, wie bei der Sonate. Damit aber war der Weg betreten, auf welchem die reinen Instrumentalformen gewonnen werden mußten. Das ist in fast höherem Grade noch in den beiden Clavierconcerten für drei Claviere der Fall*); das für vier Claviere ist bekanntlich eine Bearbeitung eines Vivaldischen Violinconcertes**). Entschiedener noch ist diese Form dann in dem Concert ausgeprägt, das in dem, Ostern 1735 von Bach veröffentlichten zweiten Theil der „Clavierübung, bestehend in einem Concerte nach Italienischem Gusto und einer Ouvertüre nach Französischer Art" gedruckt ist. Im ersten Satze des Concerts macht sich sogar bereits eine Art Gegensatz in Anordnung der einzelnen Partien geltend. Das noch mehr chorisch gedachte erste Motiv wird zu einem Vordersatz in der Haupttonart (F-dur) verarbeitet. Ihm schließt sich dann ein Nachsatz an, der zwar gleichfalls die Haupttonart noch festhält, aber im Gegensatz zum Vordersatz nach der Unterdominant gewendet, während jener mehr die Oberdominant berücksichtigt. Direct aus der harmonischen Entgegensetzung von Tonica und Dominant diesen ersten Satz zu construiren, dazu gelangte unser Meister nicht, aber er deutete wie hier den einzuschlagenden Weg, um zu den wirklich selbständigen, aus der Natur des Materials hervorgehenden Instrumentalformen zu gelangen, bestimmt an. Auch in Bezug auf seinen Charakter verhält sich das Motiv des Nachsatzes schon gegensätzlich zum ersten, in dem es mehr melodisch, in reicherer Ausschmückung frei entfaltet ist. Dieser Nachsatz schließt dann auf der Oberdominant, und nun folgt eine Durchführung, die wieder entschiedener an die Weise der

*) P. A. II., 11. 12.
**) Ebend. 13.

Motette erinnert. Aus der Zerlegung der beiden Hauptmotive in kleinere Glieder gewinnt der Meister immer wieder neue Motive für die Bearbeitung in besonderen Gruppen. Auch die Art, wie Bach dann wieder auf den ersten Satz zurückgeht, erinnert noch an den, aus der Motette hervorgegangenen Sonatensatz, doch war entschieden mit dieser ganzen Anordnung der Ansatz zur Neuconstruction des Allegrosatzes gegeben, die schon Bach's unmittelbare Nachfolger, vor Allen sein Sohn Philipp Emanuel, mit Glück versuchten, bis sie Joseph Haydn wirklich ausführte. Das Andante ist direct aus jenem begleiteten, tactmäßigen Recitativ hervorgegangen, mit dem Bach hauptsächlich in der Passionsmusik so wunderbare Wirkung erzielt. Ueber dem ununterbrochen bis auf die Theilschlüsse festgehaltenen Begleitungsmotiv:



zieht sich eine Melodie hin, die mit ihrer wunderbaren Verkräuselung durch eigenthümliches Figurenwerk wie das Recitativ, trotz der festgefügten Begleitung zu keiner entscheidenden Form kommt, und dadurch ankündigt, daß es in dem Innern des schaffenden Meisters nur fluthet und wogt, daß dieser nach der Stimmung noch sucht, die dann im Schlußsatz zu glänzender Darstellung kommt. Auch die sechs Partiten des ersten Theils der Clavier-Uebung, der 1731 unter dem Titel erschien: „Clavier-Übung, bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten und anderen Galanterien; Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergoetzung verfertiget von Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Sächsisch-Weissenfelsischen würcklichen Capellmeistern und Directore Chori Musici. Lipsiensis. Opus 1. In Verlegung des Auctoris 1731. Leipzig, in Commission bey Boetii Seel. hinterlassenen Tochter, unter dem Rathause." Verglichen mit der ersten Ausgabe dieses Werkes „in Verlegung des Auctoris 1726—30". Wie schon

früher erwähnt wurde, bezeichnet der Name Partita eine Sammlung von Tänzen wie „Suite"; nur in den einleitenden Sätzen hat Bach hier eine größere Mannichfaltigkeit entwickelt. Die erste hat als solchen noch ein Prälndium; die zweite aber eine Sinfonie; die dritte eine Fantasia, die vierte eine Ouverture, die fünfte hat dann erst wieder ein Präambulum und die sechste eine Toccata. Die Mannichfaltigkeit der Eingangssätze deutet schon darauf hin, daß Bach hier einen besonders reichen und mannichfaltigen Inhalt bringt, und daß die einzelnen Sätze unter einander in engerem Zusammenhange als sonst stehen. Auch damit, daß der Meister andere Formen als Tänze aufnimmt, wie das Rondeau und Capriccio, die Burlesca, das Scherzo und die Aria, deutet er auf den höheren Inhalt und größeren inneren Zusammenhang dieser Partiten. Das aber, was das Werk vor vielen seiner anderen derartigen Werken auszeichnet, ist, daß in ihm der Clavierstil eine größere Selbständigkeit gewonnen hat, als in jenen. Die Sätze sind harmonisch weniger reich bedacht, als viele andere seiner früheren; aber an Reichthum von wirklich claviermäßigem Figurenwerk und dessen Verarbeitung, der gesammten Spielweise des Instrumentes entsprechend, kommen ihm nur wenige gleich. In den sogannten englischen (großen) Suiten — wahrscheinlich so genannt, weil sie Bach für einen Engländer schrieb — eben so wie die Partita (Ouvertüre im französischen Stil), die Bach mit dem Concert im italienischen Stil im zweiten Theil der Clavier-Uebung veröffentlichte, ist wiederum mehr das Streben vorhanden, auch den Clavierstil in selbständigen Stimmen darzustellen; sie erscheinen dadurch noch musikalisch werthvoller, aber doch nicht so wirksam wie jene. Der vierte Theil der „Clavier-Uebung, bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicembal mit zwei Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüthsergötzung verfertiget ꝛc. Nürnberg, in Verlegung Balthasar Schmids", der um 1742 erschien, brachte dann jenes Variationenwerk, in welchem beide Stilarten so vereinigt sind, daß Spiel- und Klangweise des Clavicembal auch bei der mehr polyphonen Darstellung des Satzes vollständig gewahrt werden. Für die Orgel hatte Bach den entsprechenden Standpunkt in dem dritten Theil der Clavier-Uebung, bestehend in Vorspielen über

die Catechismus- und anderen Gesänge, vor die Orgel 2c., der um 1739 erschien, gewonnen. Es war dies entschieden der höchste, welcher, der gesammten bisherigen Entwickelung des Instrumentalstils entsprechend, zu gewinnen war. Diese war bisher dem Vocalstile gefolgt, mußte ganz consequent seinen Gipfelpunkt in der instrumentalen Darstellung dieses Vocalstils finden, wie ihn diese beiden Theile der Clavier-Uebung zeigen, ebenso wie der zweite Theil des „Wohltemperirten Claviers", den der Meister 1744, wenn nicht schon 1740 zusammenstellte, und vor Allem auch jenes bereits erwähnte „Musikalische Opfer", das er für den großen Preußenkönig schrieb und endlich jenes Werk, das man als das Endresultat seiner ganzen Thätigkeit bezeichnen muß: „Die Kunst der Fuge". Wir konnten wiederholt nachweisen, wie Bach sich namentlich bei seinen Präludien, den Fantasien und Suiten auch bereits vom Clavierklange beherrschen läßt; wie selbst seine Fugenthemen nicht selten von dem Klangwesen der besonderen Organe, der Singstimme, des Claviers oder der Orgel beeinflußt werden; aber diese Einwirkung ist noch nicht stark genug, um auch die neuen entsprechenden Formen für den Instrumentalstil zu gewinnen. Die Wirkung durch den Contrast, wie sie sich bereits im Stil der Sonate der Italiener zeigte, lag ihm ferner, daher wählte er die ihm entsprechenderen künstlicheren Formen der Vocalmusik und die des Tanzes. Weniger nach Wirkung, als vielmehr nach vollständig erschöpfender Darstellung des Gedankens ist sein Hauptstreben gerichtet; dem aber entsprachen jene Formen vollständig; er bildet sie daher dem neuen Klangwesen entsprechend um und gestaltet sie damit gewissermaßen neu. In der Behandlung der freieren Formen aber schloß er sich lieber dem französischen Stil als dem der Italiener an. Die französische Weise der Variirung neben der echt deutschen der Choralfiguration verschmolz er zu dem neuen Stil seiner Claviermusik. Nach dialektischer Entwickelung des einen Gedankens ist sein Hauptstreben gerichtet. Der Charakter der einzelnen Sätze ist in irgend einem Motive bestimmt zusammengefaßt und aus diesem spinnt Bach dann den einzelnen Satz, oft streng fugirt, oft in freier Imitation. In den langsamen Sätzen seiner Sonaten, wie dem, der C-moll-Sonate für Piano

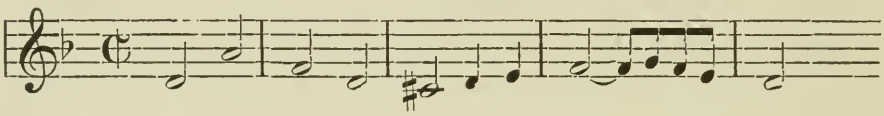
und Violine, den Sonaten für Violine oder für Violoncello allein, oder einzelne Orgelsonaten hat dieser Stil bereits eine Freiheit des Ausdrucks gewonnen, welche direct auf Mozart und Beethoven hindeutet.

Als ein Muster der Darstellung der älteren Formen im neuen Klangwesen des Claviers erscheinen die oben erwähnten 30 Variationen. Sie sind unter dem Namen die Goldbergerschen bekannt, weil sie für Johann Theophilus Goldberg — einen Schüler von Bach — componirt sind. Der Freiherr von Kayserling hatte diesen mit nach Dresden gebracht; dort war er Friedemanns Schüler gewesen; später kam er mit dem Freiherrn häufig nach Leipzig, um auch des alten Bach's Unterweisung zu genießen. Auf Kayserlings Wunsch schrieb Bach diese Variationen, durch deren Ausführung Goldberg seinem Gönner immer große Freude bereitete. Nach Forkels Angabe belohnte dieser den Meister durch eine mit 100 Louisd'or gefüllte Dose. Zum Thema wählte Bach eine Sarabande, welche seine Frau in ihr größeres Clavierbuch eingetragen hatte. Die Melodie ist so reich mit Figurenwerk verziert, jede Phrase derselben erscheint verbrämt und vollständig aufgelöst, daß sie einen Inhalt nur in den weitesten Umrissen zu offenbaren vermag, und daß diesen jede neue Variation immer entschiedener zur Geltung bringen kann. Weit gefestigter ist schon die erste Variation, die nur das harmonische Gerippe des Thema's beibehält. Sie ist zweistimmig, jede Hand verarbeitet ein bestimmtes Motiv, doch so, daß das ursprüngliche Motiv der Unterstimme auch in die Oberstimme tritt und umgekehrt. In der nächsten Variation wird der Inhalt dann zu einem zweistimmigen Canon mit einem Basso continuo gefestigt; die dritte wird zu einem strengen Canon im Einklange; sie ist im $^{12}/_{8}$-Tact gehalten, während Thema und die erste Variation im $^{3}/_{4}$-Tact gehen. Jetzt folgt eine Variation in freier Nachahmung im $^{3}/_{8}$-Tact; und ihr wieder ein strenger Canon alla Secondo. Die nächsten beiden Variationen erweitern wiederum den Inhalt in freierer Führung, die erste im $^{6}/_{8}$-, die zweite im $^{3}/_{4}$-Tacte, so daß wieder seine Festigung in der strengen Form des Canon alla Terza geboten erscheint, an der dann gewissermaßen als Ruhepunkt ein „Fughetta" angereiht ist. Einem Canon alla Quarta folgen dann wieder zwei

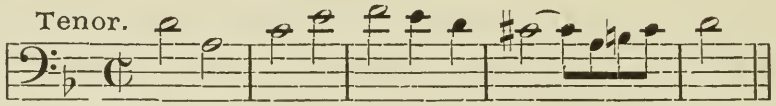
freiere Variationen und ihnen ein Canon alla Quinta in der Gegenbewegung und in dieser Weise verfährt der Meister weiter: die künstlichsten Formen wechseln mit freieren — eine Variation gewinnt die Form der Ouvertüre — das Quodlibet (Var. 30), eine gleichzeitige Verbindung mehrerer Volksmelodien mit dem ursprünglichen Baß, führt zur Wiederholung des Thema's als Schluß. Daß Johann Sebastian Bach in dieser kunstvollen Ausstattung des neuen Materials seine Lebensaufgabe erkannte, das bezeugen vornehmlich jene beiden bereits erwähnten Werke, die ausschließlich diesem Zwecke dienen und unstreitig das Höchste bieten, was nach dieser Seite hin je geleistet worden ist. „Das musikalische Opfer" enthält eine dreistimmige und eine sechsstimmige Fuge (Ricercata), acht Canons, eine Fuga canonica in epidiapente, eine Sonate für Flöte, Violine und Continuo und einen unendlichen Canon für Flöte, Violine und Continuo, die alle mit höchster Kunst aus dem, vom König Friedrich d. Gr. gegebenen Thema gewonnen sind. Selbst die äußere Praxis der alten niederländischen Contrapunktisten, lateinische Sentenzen ihren Arbeiten beizugeben, ahmt der Meister hier nach. Die Anfangsbuchstaben der Worte, mit welchen Bach den Inhalt andeutet: **R**egis **J**ussu **C**antio **E**t **R**eliqua **C**anonica **A**rte **R**esoluta ergeben die Bezeichnung für die beiden Fugen: Ricercar. Dem vierten Canon ist in dem Dedicationsexemplar beigeschrieben: Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis (wie die Noten wachsen, so wachse des Königs Glück), und dem fünften, einem, durch Ganzstufen aufsteigend modulirenden Zirkelcanon: Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis (wie die Modulation aufwärts steigt, so steige auch des Königs Ruhm). In diesem Werke namentlich zeigt der Meister, daß ihm das gesammte Tonmaterial in unumschränkter Herrschaft zu Gebot stand. Aus einem fremden, nicht zu diesem Zwecke erfundenen Thema entwickelt er eine Reihe der kunstvollsten Formen; das ist ein Meisterstück, das nicht zum zweiten Male versucht und ausgeführt wurde.

An sich großartiger und bedeutender wurde freilich noch das zweite

Werk: Die Kunst der Fuge*), in welchem Bach an einem selbstgewählten Thema alle nur möglichen Bearbeitungen in den Formen des künstlichen Contrapunktes zeigte. Bach schrieb es im Jahre 1749; noch ehe es aber ganz im Stich vollendet war, überraschte ihn der Tod, und so geschah es, daß das Werk nicht nur voller sinnentstellender Druckfehler, sondern auch nicht in der entsprechenden Ordnung in die Oeffentlichkeit gekommen ist, und daß der Anfang einer Fuge mit drei Subjecten, zwei Fugen für zwei Claviere, die nicht zum Werke gehören, und ein früherer Entwurf des einen Stücks in diese erste Ausgabe gekommen sind. Nachdem Moritz Hauptmann**) bereits sich eingehend mit der ursprünglichen Gestalt des Werkes beschäftigte, hat W. Rust, der ausgezeichnete Bachkenner, in der vorerwähnten Ausgabe der Bachgesellschaft es in seiner ursprünglichen Fassung wieder hergestellt. Darnach enthält es 15 Fugen und vier Canons über das Thema:



Die erste Fuge bringt das Thema in dieser Gestalt, der Alt führt es zuerst ein. Die zweite bringt es ebenso, nur mit anderer Stimmfolge; der Baß setzt zuerst damit ein. Die dritte verarbeitet es dann in der Gegenbewegung:

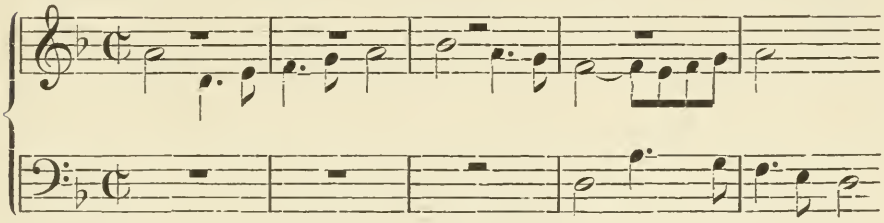


die vierte ebenso, aber in anderer Stimmenfolge, der Sopran bringt es zuerst. Mit der fünften Fuge beginnen dann die Combinationen des

*) A. d. B. G. Bd. XXV.

**) In seiner trefflichen Schrift: Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bach's: Kunst der Fuge. Leipzig, C. F. Peters, Bureau de musique. 1861.

Thema's mit sich selbst. Der Führer ist in der Gegenbewegung eingeführt, der Geführte in der geraden, aber in der Engführung, d. h. so, daß er einsetzt, noch ehe der Führer geendet hat:



Es kann unmöglich Aufgabe der vorliegenden Biographie sein, eine weiter eingehende Analyse des grandiosen Werkes zu geben, um so mehr als auf die Untersuchungen Rusts und die Analyse Hauptmanns verwiesen werden kann.

Neben dieser höchsten Meisterschaft der contrapunktischen Gestaltung zeigt auch dies Werk, wie sehr Bach bemüht war, der Technik des Instruments sich zu fügen; immer mehr gewinnen die Fugen und Canons den Charakter von Clavierstücken, den sie anfangs weniger tragen.

Den Orchesterstil hat er nur dadurch zu fördern gewußt, daß er ihm durch die Abwechselung, die ihm die verschiedenen Instrumentalchöre boten, größere Mannichfaltigkeit zu geben wußte. So erscheinen auch seine Orchestersuiten (Ouvertüren)*). Die Oboen und Fagotte sind hier ebenso melodisch geführt, wie die Streichinstrumente; entweder so, daß sie diese im Einklange unterstützen, oder mit ihnen in Führung des Tonsatzes abwechseln, oder wol auch als selbständige Stimmen hinzutreten. Der ganze Bau auch dieser Instrumentalformen ist auf die vocale Polyphonie gegründet, und der Klang der Instrumente soll ihr nur erhöhte Wirkung verleihen. Diesem selbst den entscheidenden Einfluß auf die Bildung der Formen wie auf die ganze Organi-

*) p. A. S. VI.

sation des Orchesters zu geben, das lag noch nicht in der Absicht Bach's und seiner Zeit. Das Orchester war ebenso wie diese Orchesterformen nur nach vocalen Gesetzen construirt, und noch nicht auf die eigenste Natur dieser Instrumente gegründet. Der Meister, der diese Aufgabe lösen sollte, begann in Bach's Todesjahr mit seiner Vorbereitung hierzu in den Straßenorchestern Wiens — es ist Joseph Haydn.

Neuntes Kapitel.

Des Meisters Söhne und Schüler.

Von den sieben Kindern Bach's aus seiner ersten Ehe waren noch vier am Leben, als er mit seiner jungen zweiten Gattin 1723 in Leipzig einzog. Diese schenkte ihm in neunundzwanzigjähriger glücklicher Ehe noch sechs Söhne und sieben Töchter. Nur vier von den Söhnen haben als Musiker Stellung und Bedeutung gewonnen, ein fünfter, Johann Gottfried Bernhard, als dritter Sohn des Meisters am 11. Mai 1715 in Mühlhausen geboren, wurde dort 1735 auf des Vaters Wunsch zum Organisten nach Mühlhausen berufen. Allein er gab die Stellung bald darauf wieder auf und ging nach Jena, um sich der Rechtswissenschaft zu widmen; hier starb er bereits am 27. Mai 1739 an einem hitzigen Fieber.

Der begabteste unter diesen Söhnen scheint Wilhelm Friedemann gewesen zu sein. Er ist am 22. November 1710 in Weimar geboren und wurde seiner außergewöhnlichen Begabung wegen bald der Liebling des Vaters, der ihn früh im Orgel- und Clavierspiel und in der Composition unterrichtete. Violin-Unterricht erhielt er durch den nachmaligen Concertmeister J. G. Graun, der damals in Merseburg lebte. Die ungewöhnlichen Fortschritte, welche Friedemann machte, erregten überall Staunen und Bewunderung; leider verhinderte sein Hang zu einem ungezügelten Lebenswandel, dem er sich später ganz und

gar ergab, die Erfüllung der schönen Hoffnungen, mit denen ihn der Vater ins Leben treten sehen durfte. Auch wissenschaftliche Studien betrieb er mit Ernst und Eifer; nachdem er die Thomasschule durchgemacht hatte, bezog er auch die Universität Leipzig. 1733 wurde er dann Organist an der Sophienkirche in Dresden; 1747 aber Organist und Musikdirector an der Marienkirche zu Halle a. S.*). Zwanzig Jahre blieb er hier, dann aber mußte er sein Amt des schlechten Lebenswandels wegen, dem er verfallen war, aufgeben, und von nun an lebte er unstät umherziehend in vollständiger Verkommenheit. Anstatt einer an ihn ergangenen Berufung als Hessen-Darmstädtischer Kapellmeister zu folgen, zog er, wandernden Musikanten sich anschließend, im Lande umher und ließ sich an verschiedenen Orten gegen ein beliebiges Honorar auf der Orgel hören. Er starb in Berlin am 1. Juli 1784 in den dürftigsten Umständen. Seine hinterlassenen Compositionen, von denen einen großen Theil die Königl. Bibliothek in Berlin besitzt, zeigen, obwol sie augenscheinlich nur leicht hingeworfen sind, daß Karl Philipp Emanuel Recht hat, wenn er von Friedemann behauptet, daß er der Einzige gewesen wäre, den Vater zu ersetzen. Rust bringt**) eine interessante Notiz aus „Plümecke's Theater-Geschichte", nach welcher man annehmen darf, daß Friedemann Bach bereits daran gedacht habe, antike Dramen mit Musik wieder auf die Bühne zu bringen. Es heißt dort: „Für den, durch sein großes musikalisches Genie berühmten Herrn Wilhelm Friedemann Bach unternahm er (Plümecke) hiernächst in den Jahren 1778 und 1779 die Verfertigung einer ernsthaften Oper (nach Marmontel) „Lasus und Lydie", worin er besonders die Chöre der Alten (insofern solches noch möglich ist) wieder auf die Bühne zu bringen versuchte. Doch ist selbige, weil die Composition, kränklicher Umstände des Componisten wegen, unbeendigt blieb, bis jetzt noch ungedruckt."

Der zweite Sohn unseres großen Meisters, Karl Philipp Emanuel, ist am 8. März 1714 zu Weimar geboren. Auch sein großes

*) Darnach heißt er der „Hallische Bach".

**) Musikalisches Conversations-Lexikon von Mendel-Reißmann. Bd. I. 405.

Talent entwickelte sich unter der Leitung des Vaters früh; dennoch bestimmte ihn dieser für den Beruf eines Juristen. Nachdem Philipp Emanuel die Thomasschule mit den besten Zeugnissen verlassen hatte, bezog er, um die Rechtswissenschaft zu studiren, die Universität Leipzig und später die zu Frankfurt a. O.; hier aber entsagte er dem erwählten Beruf und wurde gleichfalls Musiker. 1738 ging er nach Berlin, wo er zunächst privatisiren mußte, bis er 1740 in die neugegründete Königl. Kapelle als Kammermusikus und Cembalist aufgenommen wurde. Bald erwarb er sich als Accompagneur des großen Preußenkönigs dessen Gunst. Der siebenjährige Krieg mit seinen Folgen brachte die Mitglieder der Kapelle bald in sehr mißliche Lagen und so folgte Philipp Emanuel gern der 1767 an ihn ergehenden Berufung als Kirchenmusikdirector nach Hamburg*) an Telemanns Stelle. Hier lebte er in so angenehmen Verhältnissen, daß er jede anderweitige, auch noch so verlockende Berufung ablehnte. Er starb 1788 an einer Brustkrankheit. Durch sein Werk: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln" gab er die erste wissenschaftliche Begründung der neuen Claviertechnik und mit einer Reihe seiner zahlreichen Compositionen regte er hauptsächlich die neue Musikart an, von welcher er in seiner Selbstbiographie spricht. In seinen Orchesterwerken macht sich diese noch wenig geltend, dagegen bekunden seine Claviersonaten und Rondo's überall das Streben, den neuen Clavierstil zu finden. Seine feine Kenntniß der Natur des Instruments machte ihn zum bedeutendsten Vertreter der Uebergangsperiode, so daß Joseph Haydn ihn als seinen besten Lehrer bezeichnen konnte, obgleich er niemals persönlich Unterricht bei ihm genossen hatte**). Von diesen Clavierwerken sind eine Reihe noch bis heutigen Tages beliebt und werden gern gespielt. Seine nicht minder zahlreichen anderen Werke für Kirche, Concert und Haus, wie seine Oratorien: „Die Israeliten in der Wüste" (Hamburg 1769), „Die Auferstehung und Him-

*) Nach den beiden Orten seiner Hauptthätigkeit heißt er der „Berliner" oder „Hamburger" Bach.

**) Der weitere Nachweis in des Verfassers: „Joseph Haydn" Berlin, J. Guttentag (Collin) 1880, S. 29 ff.

melfahrt Jesu", seine zwanzig Passions- und die Fest- und Jubelmusiken sind dagegen der Zeit verfallen, ebenso wie seine weltlichen Gesänge. Nur von den Melodien zu Gellerts geistlichen Liedern und Oden, die 1784 in fünfter Auflage erschienen, sind einzelne gebräuchliche Choralmelodien geworden.

Aus Johann Sebastian Bach's zweiter Ehe stammt der sogenannte Bückeburger Bach: Johann Christoph Friedrich; er ist am 9. Juni 1732 in Leipzig geboren, kam früh in die Dienste des Grafen von Schaumburg-Bückeburg, wurde dessen Kapellmeister und starb als solcher am 26. Januar 1795. Er war zwar nicht an Talent seinen Brüdern gleich, aber doch ein fruchtbarer und geschickter Componist, ein würdiger Schüler seines Vaters, von dem er auch die Herzensgüte und die Treue in seinem Berufe geerbt hatte. Er componirte Oratorien, Motetten, eine Cantate „Pygmalion", Trios und Clavierconcerte und auch die Musik zu einer Oper: „Die Amerikaner", nach einem Text von Gerstenberg.

Der jüngste Sohn Joh. Seb. Bach's endlich, Johann Christian — der mailändische oder englische Bach genannt, ist 1735 in Leipzig geboren. Nach des Vaters Tode nahm ihn Phil. Emanuel zu sich und erzog ihn zu einem beliebten Clavierspieler und Componisten. Allein Johann Christian war etwas leichtlebiger und leichtblütiger Natur. Nur vier Jahre hielt er unter der strengen Zucht des Bruders aus; 1754 ging er nach Mailand und wurde dort Domorganist. Hier nahm ihn die seichte italienische Opernmusik so gefangen, daß er sich ihr ganz zu widmen beschloß. 1759 wurde er Kapellmeister in London und schrieb als solcher eine Reihe von Opern, ganz im Geschmack jener Zeit, mit denen er glänzende, aber nicht andauernde Erfolge erlebte. Daß aber dabei der Geist seines Vaters nicht völlig in ihm erloschen war, das beweisen einige seiner Kirchenwerke und Sinfonien. Er war zugleich Lehrer der Königin von England und als Leopold Mozart mit seinem genialen Sohne Wolfgang und der Schwester nach London kam, 1764, fanden die Geschwister an Bach die kräftigste Unterstützung bei Hofe. Trotz seiner nicht unbedeutenden Einnahmen

hinterließ er bei seinem 1782 erfolgten Tode seine Wittwe — eine italienische Sängerin — Cäcilie Grassi — in sehr bedrängter Lage.

Es konnte nicht fehlen, daß sich auch ein ziemlich großer Kreis von Schülern um den unvergleichlichen Meister sammelte. Schon in Weimar hatte Bach in Johann Martin Schubart einen Schüler gefunden, der, nur fünf Jahre jünger als der Meister — treu bei ihm aushielt, bis er 1717 dessen Nachfolger werden konnte; er starb schon vier Jahre später. Nach Forkels Angabe soll ein zweiter Schüler: Johann Caspar Vogler, schon in Arnstadt, in dessen Nähe er 1696 geboren wurde, von Bach unterrichtet worden sein. Später folgte diesem Vogler nach Weimar und bildete sich unter ihm zu einem tüchtigen Orgelspieler. 1715 wurde er Organist in Stadt-Ilm und nach Schubarts Tode dessen Nachfolger. Er starb 1765. Auch der Vater jenes Krebs, den Bach selber als seinen bedeutendsten Schüler bezeichnet haben soll, Johann Tobias Krebs, suchte bereits im Amte den Unterricht Bach's. Von Buttelstädt aus, wo er 1710 Cantor und Organist geworden war, kam er zu Fuß nach Weimar, um anfangs bei Walther, später bei Bach seine Studien fortzusetzen.

Johann Gottlieb Ziegler (geb. 1688 zu Dresden, später Organist an der Ulrichskirche zu Halle) war nur kurze Zeit Bach's Schüler.

1715 nahm dann Bach seinen Neffen Bernhard in das Haus, einen Sohn jenes Bruders, bei dem er selber in Ohrdruff einst eine Zuflucht gefunden hatte. Bernhard wurde 1721 Organist in Ohrdruff und starb als solcher 1744.

Endlich ist als weimarischer Schüler noch jener Johann Schneider zu erwähnen, der 1730 als Organist an die Nicolaikirche kam.

Zahlreicher wurde natürlich der Kreis seiner Schüler in Leipzig. Hier suchten selbstverständlich diejenigen seiner Verwandten, welche zunächst ihre wissenschaftlichen Studien nach Leipzig führten, wie: Samuel Anton, der älteste Sohn des Meininger Johann Ludwig Bach — ferner Johann Ernst — der Sohn des Eisenacher Bernhard Bach, und Johann Elias Bach, der bereits Cantor in Schweinfurt geworden war und nach Leipzig ging, um Theologie zu studiren — den Unterricht

des Meisters in der Musik, und Samuel gelangte dann so weit, daß er Hoforganist in Meiningen wurde.

Einer der bedeutenderen Schüler Bach's: Heinrich Nicolaus Gerber, geboren 1702, kam 1724 nach Leipzig, um Jurisprudenz zu studiren; der Unterricht Bach's führte ihn ganz der Musik zu, er wurde 1731 Hoforganist in Sondershausen. Von den drei Söhnen des bereits erwähnten Johann Tobias Krebs, welche als Thomasschüler auch Bach's Unterricht genossen: — Johann Tobias — Johann Ludwig und Johann Karl — widmete sich der zweite der Musik und wurde Bach's Lieblingsschüler, von dem er gesagt haben soll: „Das ist der einzige Krebs in meinem Bach." Der Meister stellte ihm auch ein glänzendes Zeugniß aus, als Krebs 1735 die Thomasschule verließ. Dieser wurde 1737 Organist in Zwickau, 1744 Schloßorganist in Zeitz und 1756 Hoforganist in Altenburg, als welcher er 1780 starb. Er war nicht nur ein bedeutender Orgelspieler, sondern auch Orgelcomponist, der auch in seinen Compositionen niemals seinen Meister verleugnete.

Auch der, beim Streite mit Biedermann erwähnte Georg Friedrich Einicke, geb. 1710, war ein Schüler Bach's seit 1732, als er nach Leipzig kam, um die Universität zu besuchen.

1738 kam Johann Friedrich Agricola (geb. 1720) nach Leipzig, um Jurisprudenz, Geschichte und Philosophie zu hören, daneben genoß er die Unterweisung Bach's mit solchem Erfolge, daß, als er 1741 sich in Berlin niederließ, er bald als der beste Orgelspieler bekannt wurde. 1751 wurde er Hofcomponist und 1759 nach Graun's Tode Königl. Capellmeister. Er war auch als Kritiker thätig und verfaßte mit Philipp Emanuel gemeinschaftlich den Nekrolog über Johann Sebastian Bach in Mitzlers „Musikalische Bibliothek" (1754). Besondere Verdienste erwarb er sich um die Ausbildung der modernen Liedform*) ebenso wie ein anderer Schüler Bach's: Christoph Nichelmann

*) Vergl. Geschichte des deutschen Liedes von August Reißmann. Berlin, J. Guttentag (Collin) 1874, S. 135 ff.

(geb. 1717), der aber nur als Thomaner Bach's Singschüler war in den Jahren 1730—1733; von Friedemann wurde er im Clavierspiel unterrichtet.

Um dieselbe Zeit, wie Agricola, kam auch Johann Friedrich Doles nach Leipzig und genoß ebenfalls Bach's Unterricht. 1755 wurde er Thomas-Cantor, nachdem er vorher Cantor in Freiberg gewesen war. Besser wie er, wußte Gottfried August Homilius (geb. 1712, gestorben als Cantor an der Kreuzschule in Dresden 1785), ein anderer Schüler Bach's, des Meisters Prinzipien festzuhalten. Auch seine Kirchenmusiken erreichen nicht entfernt Bach'sche Stilgröße, aber sie sind doch auch nicht so geist- und inhaltsleer als die von Doles.

Nicht als Componist, aber als Theoretiker gewann wieder ein anderer Schüler Bach's: Johann Philipp Kirnberger (geb. 1721), großen Ruhm. Er war von 1739—1741 Bach's Schüler und wurde später Hofmusikus der Prinzessin Amalia von Preußen, als welcher er 1783 starb. Seine theoretischen Werke erlangten große Berühmtheit.

Außer dem bereits erwähnten Goldberg hatte Bach auch noch andere Schüler, die er nur im Clavierspiel unterwies, wie Rudolph Straube, der als Claviervirtuose Kunstreisen unternehmen konnte, und Christoph Transchel, der später als gesuchter Clavierlehrer in Dresden thätig war.

In besonders nahe Beziehung zu unserem Meister trat ein Schüler: Johann Christoph Altnikol, der sich am 20. Januar 1749 mit Bach's Tochter Elisabeth Juliane Friederike (geb. 1726) vermählte. Er war seit 1747 Organist in Niederwiesa bei Greiffenberg, wurde 1748 Organist zu St. Wenzel in Naumburg und hier starb er 1759. Johann Christian Kittel, einer der ausgezeichnetsten Orgelspieler jener Zeit, war, obwol er bei dem Tode seines Meisters erst 18 Jahre zählte, wol am tiefsten in das Wesen Bach'scher Orgel-

kunst eingedrungen. Davon zeugen seine Compositionen ebenso wie die Schüler, welche er erzog. Er starb in Erfurt 1806. Der letzte Schüler Bach's: Johann Gottfried Müthel, kam nur wenige Wochen vor des Meisters Tode in dessen Haus. Erst Altnikol, zu dem er dann ging, weihte ihn in die Bach'sche Kunst ein und Müthel erwarb sich den Ruf eines ausgezeichneten Clavier- und Orgelspielers.

Zehntes Kapitel.

Des Meisters kunst- und culturgeschichtliche Bedeutung.

Unter dem Einfluß der Reformation hatte die Musikpraxis des sechzehnten Jahrhunderts bereits eine bedeutende Umgestaltung erfahren. Die Entwickelung der Musik als Kunst war bis dahin einseitig durch das beschränkte Bedürfniß der Kirche bestimmt worden. Der gregorianische Hymnus und das in ihm verkörperte System der sogenannten Kirchentonarten bildete auch die Grundlage der ganzen Musikpraxis, die deshalb nicht über einen beschränkten Kreis von Darstellungsobjecten herauszutreten vermochte, und dieser wurde noch dadurch verengt, daß er sich nur über das Gebiet der Vocalmusik erstreckte. Aus der freien Thätigkeit der Sänger war in der letzten Hälfte des ersten Jahrtausends die Mehrstimmigkeit entwickelt worden, die dann zur Ausbildung der höchsten Vocalformen, der Formen des künstlichen Contrapunkts führte. Das System der alten Kirchentöne wurde zu einem prachtvollen harmonischen Bau aufgeführt und zugleich in den, zu höchster Meisterschaft entwickelten contrapunktischen Formen dargestellt.

Daneben aber machte sich dann auch im Anfange des zweiten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung im Volksgesange ein neues Element geltend, das von den Meistern des Contrapunkts mehr vernach-

lässigt wurde, das der Melodie, mit welchem der Volksgesang gar bald bedeutsamen Einfluß nicht nur auf den Kirchengesang, sondern auf die gesammte Musikentwickelung überhaupt gewinnen sollte. Die bedeutendsten Meister des älteren Contrapunktes nahmen bereits an Stelle des alten kirchlichen Hymnus auch Volksmelodien als Cantus firmus, die sie ebenso contrapunktirten, wie die kirchlichen Melodien, und schon im 16. Jahrhundert hatte das Volkslied eine solche Macht gewonnen, daß es die Richtung der gesammten Musikentwickelung ganz direct bestimmen half. Es erzeugte, auf den Boden der protestantischen Lebensanschauung verpflanzt, die neue Form: den Choral und gab zugleich den Anstoß zu einem neuen, unserem modernen Musiksystem, das seitdem der gesammten Musikpraxis zu Grunde gelegt wird. Damit wurde erst die Entwickelung der Instrumentalmusik ermöglicht, für deren Formen das alte Musiksystem ganz unzureichend sich erweist.

Die Instrumentalmusik war bisher von der Kirche fast ganz vernachlässigt, zum Theil sogar feindlich behandelt worden. Nur die Orgel hatte seit dem 9. Jahrhundert beim Gottesdienste Eingang gefunden; die anderen Instrumente — die Saiteninstrumente, Harfen und eine Art Geigen, wie die Blasinstrumente, allerlei Pfeifen, Trompete u. s. w. wurden nur von den Spielleuten geübt, die, ohne festen Wohnsitz zu haben, im Lande umherzogen und ein verachtetes, elendes Leben führten. Erst als sie im 14. Jahrhundert seßhaft wurden, gewannen sie Zeit zu einer mehr planmäßigen Ausübung und Ausbildung der Instrumentalmusik. Die Laute wurde Hausinstrument und gelangte deshalb früher zu einem gewissen Grade von Selbständigkeit, neben Trompeten und Pauken, die an den fürstlichen Höfen sich besonderer Gunst erfreuten.

Später gewannen dann auch einzelne Städte solche Trompeterchöre und wie, nachdem auch die übrigen Instrumentalisten ehrlich geworden waren, die Fürsten Kapellen einrichteten, in denen auch die Rohrblasinstrumente, wie die Streichinstrumente vertreten waren, so errichteten die Städte Stadtpfeifereien mit einem mehr oder weniger vollständigen Musikchor neben den sogenannten Cantoreien, in denen die Vocalmusik gepflegt wurde.

Die Reformation gab diesen Bestrebungen erneueten Aufschwung und brachte sie in die Richtung einer mehr planmäßigen Entwickelung. Der neue Geist, der auf kirchlichem Gebiet eine so gewaltige Neu- und Umgestaltung herbeiführte und eine ganz neue Lebensanschauung hervorrief, blieb selbst nicht ohne Einwirkung auf die katholische Kirchenmusik, die in der venetianischen Schule eine neue Blüte des a Capella-Gesanges erstehen sah; zugleich erzeugte er die Anfänge einer selbständigeren Instrumental-, namentlich Orgelmusik.

Zu planmäßiger Entwickelung gelangte diese ganze Richtung indeß erst in Deutschland, wo sie in den beiden gefestigten Formen Choral und Lied eine bestimmte Basis gewann. Wol wirkten die italienischen Meister Gabrieli und Frescobaldi anregend auf die deutschen Orgelmeister Scheidt, Pachelbel u. A., aber diese erst lenkten in die Bahnen, welche zu einem selbständigen Orgel- und im weiteren Verlauf auch zu einem selbständigen Clavier- und selbständigen Instrumentalstil überhaupt führten.

Zur selbständigeren Ausbildung der Instrumentalmusik trug wesentlich die Entwickelung der Sologesangsformen mit bei, zu welcher wiederum von Italien der erste Anstoß ausging. Hier war man bei den, Ausgang des 16. Jahrhunderts beginnenden Versuchen, die alte gesungene Tragödie der Griechen wieder lebendig zu machen, auf den einstimmigen Gesang geführt worden, der sich zunächst in recitativischer Form darstellt, dann zum Liede und zur Arie wurde und die Instrumente in anderer Weise beansprucht, als der mehrstimmige Gesang. Während sie bei diesem die einzelnen Stimmen unterstützten oder die fehlenden ergänzten, werden sie jetzt nothwendig als begleitende Stimmen. Dabei gelangte man zur Kenntniß der Selbständigkeit dieser Instrumente, die sich zunächst in größerem Tonreichthum äußert, der zu größerem Spielreichthum veranlaßt. Um diesen zu entfalten, begannen die Instrumente zu coloriren und zu diminuiren, d. h. die einzelnen ursprünglich vocalen Stimmen mit Figurenwerk auszuschmücken; sie kamen auf diese Weise zu einer von den Singstimmen abweichenden Führung, und wie auf diese Weise die verschiedenen Instrumentalformen, die Choral- und Liedfigurationen und

Variationen, die Sonate u. s. w. entstanden und wie der Tanz zu besonderen Instrumentalformen führte, die dann zur Suite oder Partita zusammengestellt wurden, das ist mehrfach von uns erörtert worden. Dort wurde auch bereits gezeigt, wie bei diesem ganzen Prozeß die älteren Formen des Hymnus und der Motette mancherlei Umgestaltungen erfahren; wie die neuen Formen der Cantate und des Liedes entstanden und schließlich in den dramatischen Formen der Oper und des Oratoriums ihren Höhepunkt erreichten.

Dieser ganze Gestaltungsprozeß war im vollsten Gange, als Joh. Seb. Bach mit mächtiger Hand eingriff, um ihn in ewig mustergiltigen Kunstwerken zu Ende zu bringen und zugleich die Grundlage für eine neue, nach anderer Richtung geführte herrliche Kunstentwickelung zu geben.

Als ein echter Protestant macht er den Choral zum Mittelpunkt seiner ganzen künstlerischen Wirksamkeit, den er ebenso in der einfachsten Form, wie ihn der Gemeindegesang erfordert, wie auch in den kunstvollsten Formen des doppelten und mehrfachen Contrapunkts verwendet. In unabläßiger Arbeit hat er sich alle diese Formen zu unumschränkter Herrschaft angeeignet, so daß sie ihm ungesucht und mühelos zur Verfügung stehen, wo er ihrer bedarf. Nie ist er im Zweifel über die Art der Verwendung seiner Gedanken; diese erscheinen ihm stets in rechter Gestaltung, und wenn er doch fleißig an ihnen bessert und verändert, so geschieht dies nur, weil ihm nur die vollendete Form genügt, die zu gewinnen er unabläßig bemüht ist. Hierbei, bei diesen Erzeugnissen der höchsten künstlerischen Speculation, läßt er zugleich wieder den naiv empfindenden und erfindenden Volksgeist entscheidenden Einfluß gewinnen. Dieser ist in seiner Familie nicht erstorben; wir wissen, daß die Bach's alljährlich ihren Familientag abhielten, und daß das Volkslied dabei eine der Hauptergötzungen bildete. Mehrere der hervorragenden Familienglieder aber waren Volksmusiker im edleren Sinne des Worts. Von Johann Sebastian aber selber wissen wir, daß er, bereits in Amt und Würden, von Arnstadt und Weimar aus häufig Ausflüge nach der Ruhl machte, um sich an den Volksgesängen und Volkstänzen zu ergötzen und zu erfrischen. Damit

aber durchdringt er den starren Mechanismus der Formen des künstlichen Contrapunkts und beseelt ihn zu einem belebten Organismus. Indem er seine Themen aus dem nie versiegenden Borne des Volksliedes schöpft und sie dann mit der höchsten Meisterschaft der alten Schule verarbeitet, erscheinen die daraus entwickelten Formen erst im rechten Licht, werden sie Kunstformen in des Wortes höchster Bedeutung. In seinen ewig mustergiltigen Orgelfugen und den entsprechenden Choralbearbeitungen namentlich, brachte er den ganzen Gestaltungsprozeß, wie er zunächst mit den Niederländern begann, zu Ende, und indem er dann die Vocalfugen und besonders auch die Clavierfugen mit dem neuen protestantischen Geiste erfüllte, führte er damit zugleich die ganze Entwickelung nach neuer Richtung weiter und gab einer neuen Kunst, der Instrumentalkunst, eine sichere Basis. Ohne die Kunstgestaltung zu schädigen, gewinnt das eigenthümliche Klangvermögen des Instruments entscheidende Bedeutung bei der Erfindung und Ausarbeitung des Kunstwerks. Die Orgel ist dasjenige Instrument, das dem, im protestantischen Geiste geweckten Musikempfinden am meisten entsprach; dem weihevollen wunderbar erhabenen und verklärten Gemüth Bach's, in dem sich jenes gipfelte, mußte es daher auch ganz besonders zusagen. Es ist, als ob an dem Rieseninstrument der Riesengeist des Meisters noch höher emporwüchse, so mächtig und gewaltig sind die Figuren, welche ihm hier aus dem Choral erwachsen, und zu so großartigen Tongebilden verarbeitet er sie unter der Herrschaft des Kirchenliedes. Gewaltig brausen seine Orgelfugen daher, wie das Wort des Herrn aus dem Munde des alten Propheten. In den Clavierwerken und den Vocalsätzen macht sich auch bei ihm oft noch persönliches Empfinden geltend, und selbst da, wo es personificirt erscheint, tönen auch seine Schmerzen und seine Freuden mit hinein in die Arien und Chöre. An der Orgel aber giebt er dies Alles gefangen unter die Herrschaft Dessen, dem dies Instrument allein geweiht ist. Hier versenkt er sich auch gern in das verhülltere System der alten Kirchentonarten, das seiner Zeit schon ziemlich verloren gegangen war. So brachte er den ganzen Prozeß nach dieser Seite vollständig zu Ende, indem er zuleich in seinen Clavierfugen und namentlich

im „Woltemperirten Clavier" das moderne Musiksystem allseitig entwickelt zur Erscheinung bringt. Wie in diesen Claviersätzen, ganz besonders aber in den Suiten und Partiten das Leben, wenn auch verklärt durch echte Frömmigkeit, hineinragt und einen neuen Stil zu erzeugen beginnt, das ist hier weitläufig nachgewiesen worden. Des unvergleichlichen Meisters Thätigkeit wurde so in Bezug auf die künstlichen Formen des Contrapunkts und den Orgelstil eine durchaus abschließende, in Bezug auf den Clavierstil und einzelne Vocalformen aber ist sie zugleich eine neu schaffende und neu begründende geworden. Die Vocalformen fand Bach, wenn auch nicht alle vollständig entwickelt, so doch in ihren Grundzügen fest vorgezeichnet vor. Die Form der Motette hatte bereits eine, Jahrhunderte andauernde reiche Entwickelungsperiode hinter sich. Die niederländische Schule nicht weniger als die römische oder venetianische haben bereits auf diesem Gebiet eine Reihe unvergänglicher Schöpfungen hervorgerufen. Da das Bibelwort für die protestantische Weltanschauung ganz besonders hochbedeutsam ist, wurde es auch die Form der Motette für den protestantischen Cultus und namentlich die protestantischen Meister des Reformationszeitalters und der späteren Zeit bis auf Bach haben die Form in echt protestantischem Sinne umgestaltet. Wie dann Bach seine Aufgabe auch auf diesem Gebiet erfaßte, wie er durch die wenigen Werke dieser Gattung, welche uns von ihm erhalten blieben, der Form mustergiltige Gestalt gab, das wurde an betreffender Stelle gezeigt. Es konnte dort ausführlich nachgewiesen werden, mit welchem echt protestantischen Eifer er sich in die Wahrheiten der heiligen Schrift vertieft; wie er nicht nur das Wort festhält und einseitig betont, sondern den Geist zu erfassen und auszutönen unablässig bemüht ist. Das Wort ist ihm nur soweit von Bedeutung, als es Träger einer höheren Idee, Offenbarung der Gottesweisheit ist; dieser dann Darstellung durch seine Musik zu geben, das ist sein Hauptbestreben. Seine unerreichte Meisterschaft in Beherrschung der künstlichsten Musikformen läßt ihn auch hier wieder das Höchste leisten und erreichen. Hierbei namentlich zeigt er, daß der, in lebendigen, künstlich zusammengefügten Stimmen sich darstellende polyphone Vocalstil der für diese

höchsten Aufgaben der Kunst geeignetste Stil ist. In der Massenhaftigkeit der Homophonie — der rein accordisch dargestellten Mehrstimmigkeit — wirkt das sinnliche Element des Klanges vorwiegend auf den äußeren Sinn. Erst wenn die einzelnen Stimmen sich loslösen und zu selbständig empfindenden und darstellenden Individuen werden, ist eine vollständige Durchdringung von Form und Inhalt, eine Verwirklichung des Kunstideals möglich; dies tritt bei Bach so bestimmt heraus, wie bei keinem anderen Meister. Da, wo ihm die Homophonie angemessener erscheint, vertheilt er die Massen in der Regel an zwei Chöre, wie in einzelnen Motetten oder in der Matthäus-Passion, um durch diesen Wechsel eine gewisse Polyphonie herzustellen und so die Massen in Fluß zu bringen.

Dieser protestantische Zug nach erschöpfender Darstellung der Lehren der Kirche läßt ihn weiter hin auch auf dem Gebiete der Cantate das Höchste erreichen. Das Kirchenlied erlangt im Protestantismus beinahe dieselbe Bedeutung wie das Bibelwort und Bach vertieft sich daher in dasselbe mit dem gleichen heiligen Ernst, wie in jenes. Diese Thätigkeit war allerdings vielfach durch seine amtliche Stellung bedingt, aber sie entsprach doch auch so sehr der eigenthümlichen Richtung seines Geistes, daß er gewiß auch ohne besondere äußere Veranlassung sich ihr mit gleichem Eifer zugewandt hätte. Hier fand sein, mit dem ganzen Reichthum protestantischer Weltanschauung erfüllter Geist das weiteste Feld für seine schöpferische Thätigkeit. Er erweitert sofort die engen Grenzen der Cantatenform; Recitativ und Arie werden beide von seinen Vorgängern noch in der beschränkten Weise des Accentuirens ausgeübt: selbst die Arie kam nur wenig über die dürftige Notirung der Rede hinaus, die höchstens durch Verzierungen ausgestattet ist. Bach declamirt schon das Recitativ klangvoller und gewichtiger und stattet es reich mit erläuterndem Figurenwerk aus; er erweitert es dann, um es zum würdigen Träger seiner Ideen zu machen, zum a Tempo-Recitativ, in welchem die Singstimme nur declamirt, während die Begleitung in der strengen Verarbeitung eines charakteristischen Motivs den Inhalt zusammenhängend erschöpfend darstellt.

Der Arie giebt er allmälig jene Form, in welcher nicht nur das Wort Geltung gewinnt, sondern zugleich der ganze Gemüthsinhalt, bis in die feinsten Details verfolgt, künstlerisch in die Erscheinung tritt; dabei genügt ihm für seine wunderbar tiefsinnigen Interpretationen des göttlichen Wortes das vocale Darstellungsmaterial durchaus nicht, er zieht die Instrumente mit hinzu, die ihm allein die Mittel gewähren, die Welt seines Geistes in höchster Fülle und Bestimmtheit darzustellen. In tausend Stimmen und Zungen drängt es ihn, die Wunder des göttlichen Wortes zu offenbaren und solche Stimmen und Zungen bietet ihm nur Vocales und Instrumentales vereinigt. In einzelnen seiner Arien gewinnt dies letztere oft überwiegende Bedeutung der Singstimme gegenüber, der Inhalt wird durch die Worte so wenig erschöpft, daß ihm der, aus ihnen entwickelte Gesang zur Offenbarung des ganzen Inhalts nicht genügt, und so überträgt er die Ergänzung einem oder auch mehreren Instrumenten, den Oboen, Flöten oder Streichinstrumenten und selbst dem Fagott oder Hörnern und Trompeten und nicht selten gewinnt die Orgel, die sonst nur begleitend mitgeht, reiche und brillant wirkende Selbständigkeit. Wie er weiterhin den einfach dargestellten Choral durch ein oder mehrere Solo-Instrumente zu überraschender und überzeugender Wirkung interpretirt und die einzelnen Orchesterchöre oft in dramatisch belebter Wechselrede mit dem Vocalchore einführt, ist an einer großen Reihe von überzeugenden Beispielen nachgewiesen.

In naturgemäßer Entwickelung wird der Meister dann über das Gebiet der Cantate hinaus gedrängt zur wirklich dramatischen Form. Die Messe ist eine solche noch nicht; sie ist aus einer Reihe von lyrischen Gefühlsergüssen zusammengesetzt, die nur dadurch erhöhte Bedeutung gewinnen, daß sie die symbolische Darstellung des unergründlichen Mysteriums von der Menschwerdung Gottes begleiten. Darnach ist der Charakter der Musik zur Messe bestimmt, die ihr unser Meister gab. Er behandelt sie wie in seinen Cantaten, nur dem bedeutsamen Hintergrunde entsprechend, in erweiterten Formen.

Wirklich dramatisch gestalten sich erst das Weihnachts-, das Oster- und das Himmelfahrts-Oratorium und die Passionen des Meisters.

Aber auch hier wiesen wir nach, daß er das Dramatische viel mehr nach innen gewendet anschaute, wie sein großer Zeitgenosse Händel, der auf gleichem Gebiete seine unsterblichen Werke schuf. Wir zeigten, daß Händel der Sänger der Wunderthaten des Reiches Gottes wurde und Bach der Verkündiger ihrer Wunderwirkung auf das Gemüth. Darin aber liegt der Grund ihrer verschiedenen Stellung innerhalb der Kunst. Jener wurde populär in der edelsten Bedeutung des Worts, dieser dagegen erlangte eine viel höhere Bedeutung in der Kunstentwickelung überhaupt. So steht Bach inmitten zweier Zeiten; es vollendet sich in ihm die Kunst als christliche und tritt zugleich als weltliche, als selbständige Instrumentalmusik in bisher nicht gekannter Bedeutung hervor. Die bisherige Entwickelung derselben war vorwiegend nur auf die Ausbildung der besonderen Formen derselben gerichtet; wie sie nach einem mehr faßbaren Inhalte ringt, ist sie vorwiegend auf jene Tonmalereien angewiesen, die im Programm den Inhalt feststellen muß, den sie selbst nicht hat. Wir wiesen an den betreffenden Orten nach, wie Bach den einzig rechten Weg einschlug, um auch der Instrumentalmusik einen bestimmten Inhalt in formeller Festigung aufzunöthigen. Er eignete sich alle instrumentalen Mittel seiner Zeit, nicht nur die contrapunktischen und die Tanzformen der Suite, die Form der Sonate u. dergl., sondern auch die freiere der Variation, des Präludiums und der Fantasie an und erfüllt dann die Thematik mit eben demselben tiefen Inhalte, wie seine Vocalwerke. Mit den reicheren Mitteln der Instrumente ist dieser weit überzeugender und wirksamer darzustellen, als im Gesange. Durch die belebten Ergüsse des bewegten Gemüths belebt er den Formalismus der alten Zeit zu einem lebendig pulsirenden Organismus mit einem bedeutenden Inhalte, und indem er sich zugleich die sinnlich reizvollere, die „galante" Schreibart der Italiener und Franzosen aneignet und sie mit seinem gewaltigen Contrapunkt durchdringt und dadurch in die höhere Sphäre der Kunstgestaltung erhebt, wird erst mit ihm das Recht der Innerlichkeit, unter dessen Herrschaft die moderne Kunst emportreibt, gewährleistet.

Bach's Individualität steht noch durchaus unter dem Einfluß der höchsten Ideen; seine Phantasie wird noch beherrscht durch jene unsicht-

bare Macht, deren Dienst er sich geweiht. In seinen unmittelbaren Schülern schon gewinnt der Liebe Lust und Leid Form und Klang im Kunstwerk, und daß Haydn's und Mozart's Individualität nur eine andere Seite der Bach'schen ist, das beweist die formelle Rückkehr zu ihm, in der nothwendigen Consequenz jener Beiden: im Beethovenschen Kunstwerk. Viele der Clavierwerke Bach's, ganz besonders aber seine Werke für Kammermusik, weisen auf Beethoven hin, dessen Kunststil aber wendet sich, in den letzten Werken ganz bestimmt auf Bach wieder zurück. Außergewöhnlich groß ist die Zahl der Werke, mit denen unser Meister seine Nation beschenkte, und der weitaus überwiegend größte Theil derselben sind so vollendete Meisterwerke, daß keine andere Nation Aehnliches aufzuweisen haben dürfte, und daß überhaupt nur wenige Kunstwerke aller Zeiten und aller Länder mit ihnen verglichen werden können. Daher bleibt ihre culturhistorische Bedeutung auch für alle Zeiten dieselbe, wenn sie auch nicht von Allen in ihren weittragenden Beziehungen erkannt worden ist. Eine ganze Reihe seiner Clavier- und Orgelfugen und Präludien, eine nicht minder große Zahl Cantaten, seine Motetten — die Messen und Passionen und eine Anzahl seiner Werke für Kammermusik und kleinere Clavierwerke sind eben als vollendete Kunstwerke an keine Zeit gebunden und üben ihren reinigenden und läuternden Einfluß unter allen auch noch so veränderten Zeit- und Lebensrichtungen. Daß das nicht immer und überall erkannt wird, hat seinen Grund nur in der mangelnden Empfänglichkeit für das wirklich echte und wahrhaft monumentale Kunstwerk. Nachdem die Kunst im Allgemeinen die engsten Beziehungen zum Leben gefunden hat, glaubt dieses vielfach Anforderungen an sie stellen zu dürfen, die schlecht mit der ursprünglichen Idee der Kunst zu vereinigen sind. Namentlich ist das innige Verhältniß, in das die Musik zum Leben der Völker getreten ist, nicht immer günstig für ihre Auffassung als Kunst geblieben. Man verlangt von ihr vielfach nur angenehme Zerstreuung oder höchstens Aufregung durch ohren- und nervenreizende Klangeffecte. Dieser Richtung erscheint natürlich das Kunstwerk als solches ein gering zu achtendes Product der Speculation oder müssiger Fertigkeit, unser Meister aber als der wenig be-

rechtigte Vertreter desſelben. Wem aber die rechte Bedeutung des Kunſtwerks erſchloſſen iſt, für deſſen Geiſtes- und Herzensbildung werden gerade Bach's Werke ſich nutzbringend erweiſen, wie nur noch wenig andere. Daß er den ſinnlichen Eindruck nicht gering geachtet, das haben wir weitläufig nachweiſen können. Fortwährend iſt er bemüht, den Klang der Inſtrumente zu verbeſſern und zu veredeln und er verſchmäht nicht die glänzendſten und reizendſten Klangeffecte, aber ſie erſcheinen niemals ihrer ſelbſt willen, ſondern immer im Dienſte der höheren Idee und ſo wirken auch ſie, wie das ganze Kunſtwerk, reinigend und läuternd auf Gemüth und Geiſt des empfänglichen Hörers. Die Wiederbelebung ſeiner Cantaten und Paſſionen, die Meſſen und Motetten würde uns ſo ein religiös-ſittliches Geſchlecht erziehen helfen und wie dieſe, wird auch die weitaus größte Zahl ſeiner Inſtrumentalwerke den Sinn für alles Große und Schöne mächtig wecken und bilden zu fruchtbringender Wirkung.

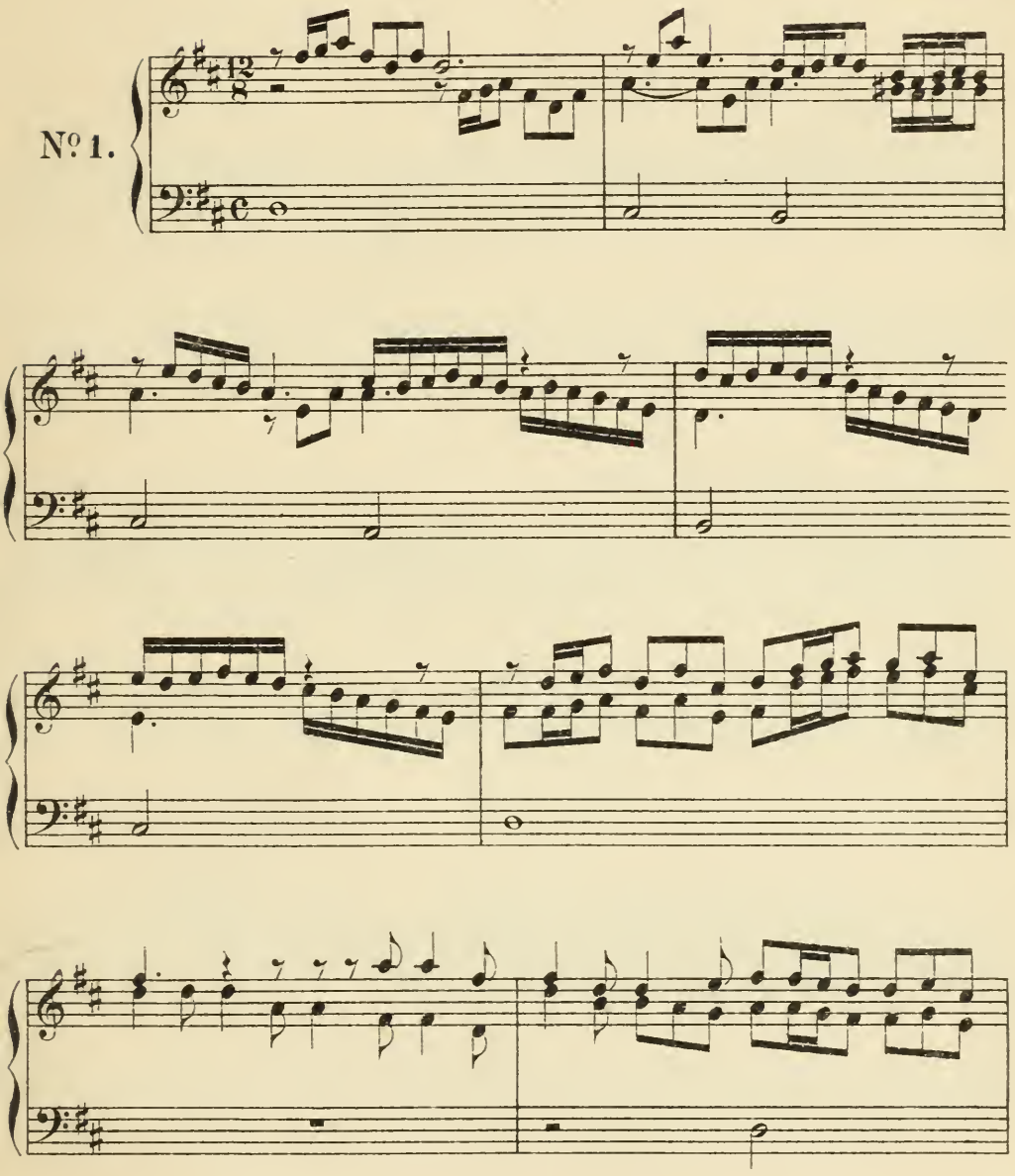
Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

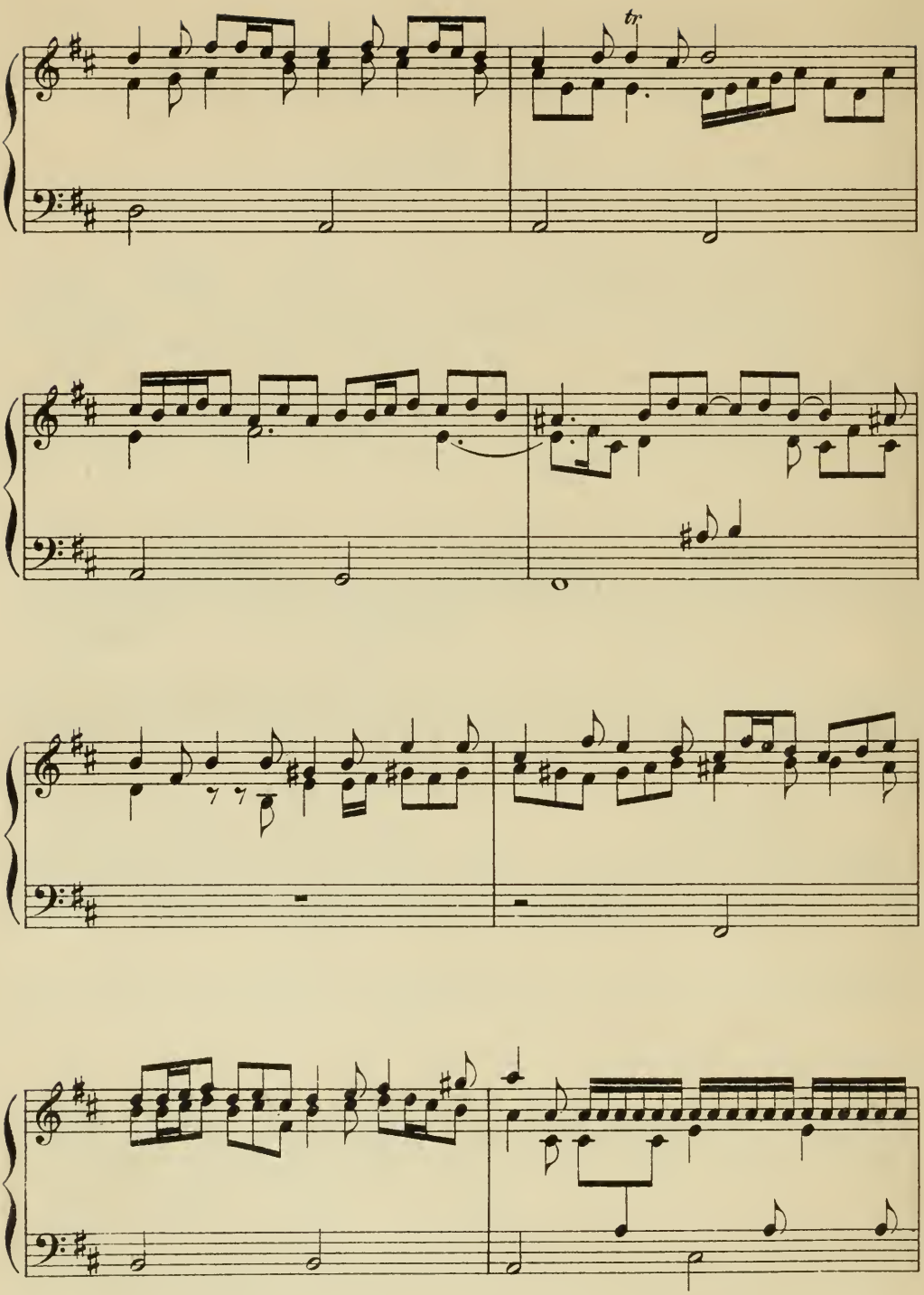
Notenbeilagen zu Joh. Seb. Bach.

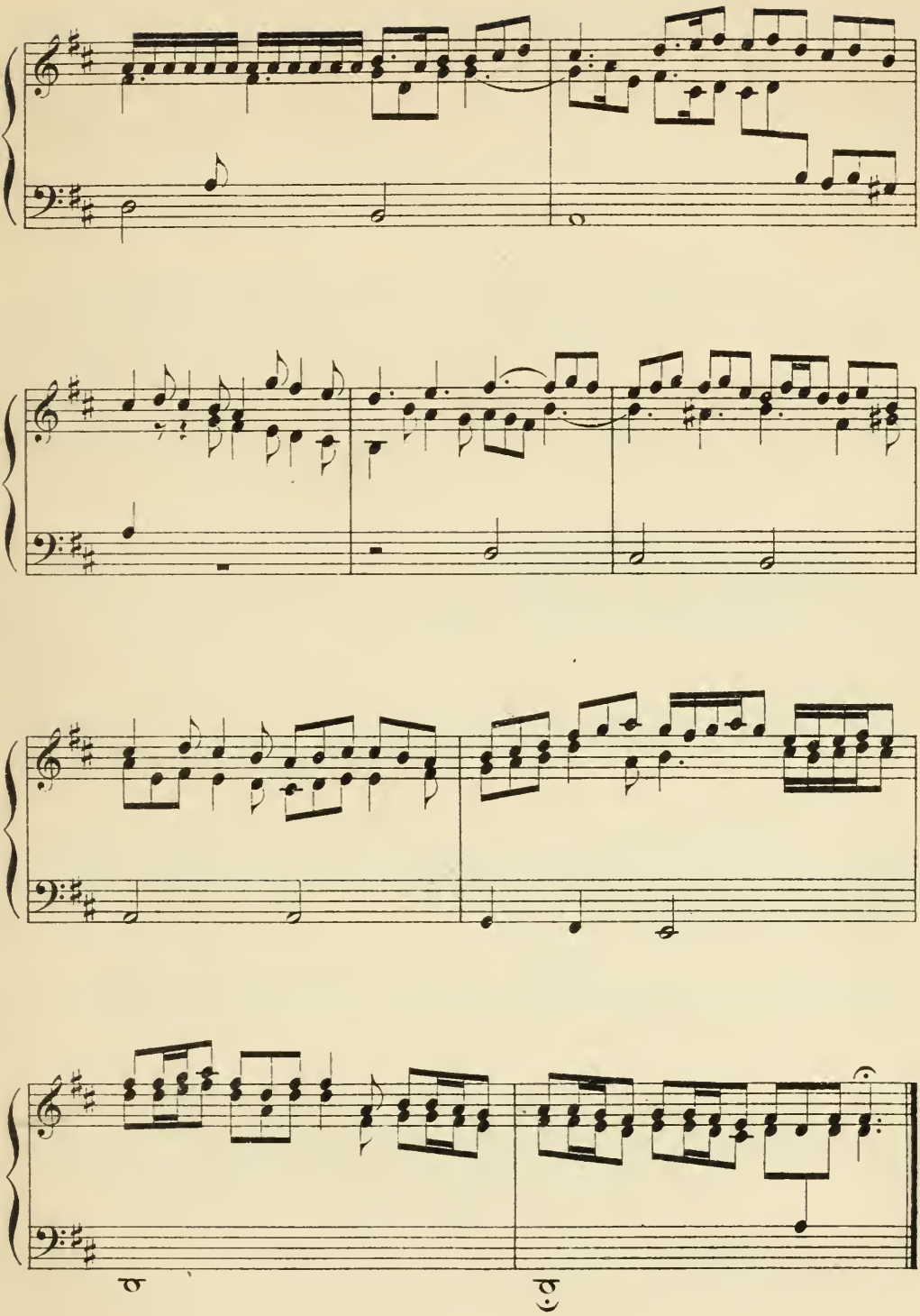
von

August Reissmann.

Joh. Pachelbel.

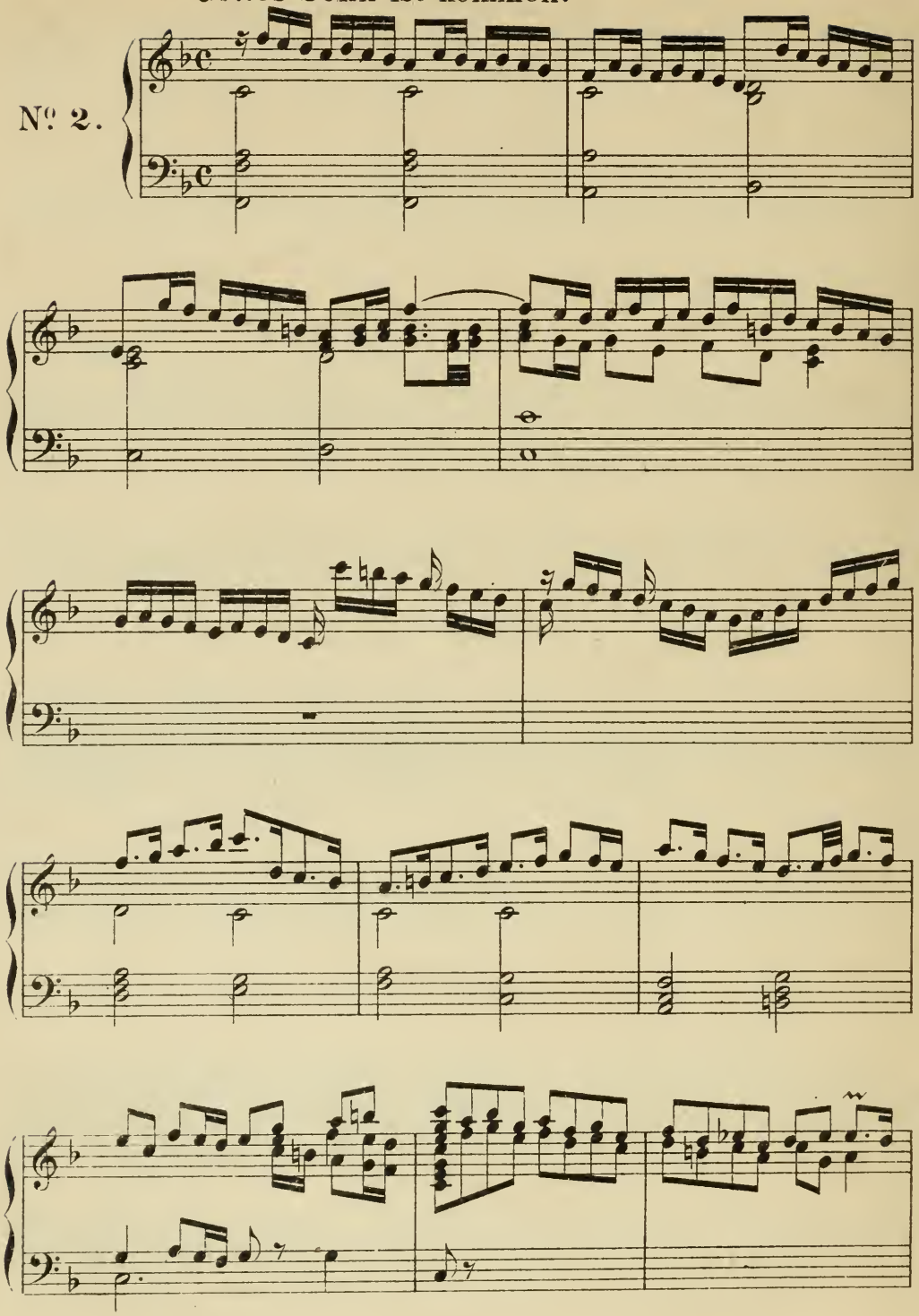


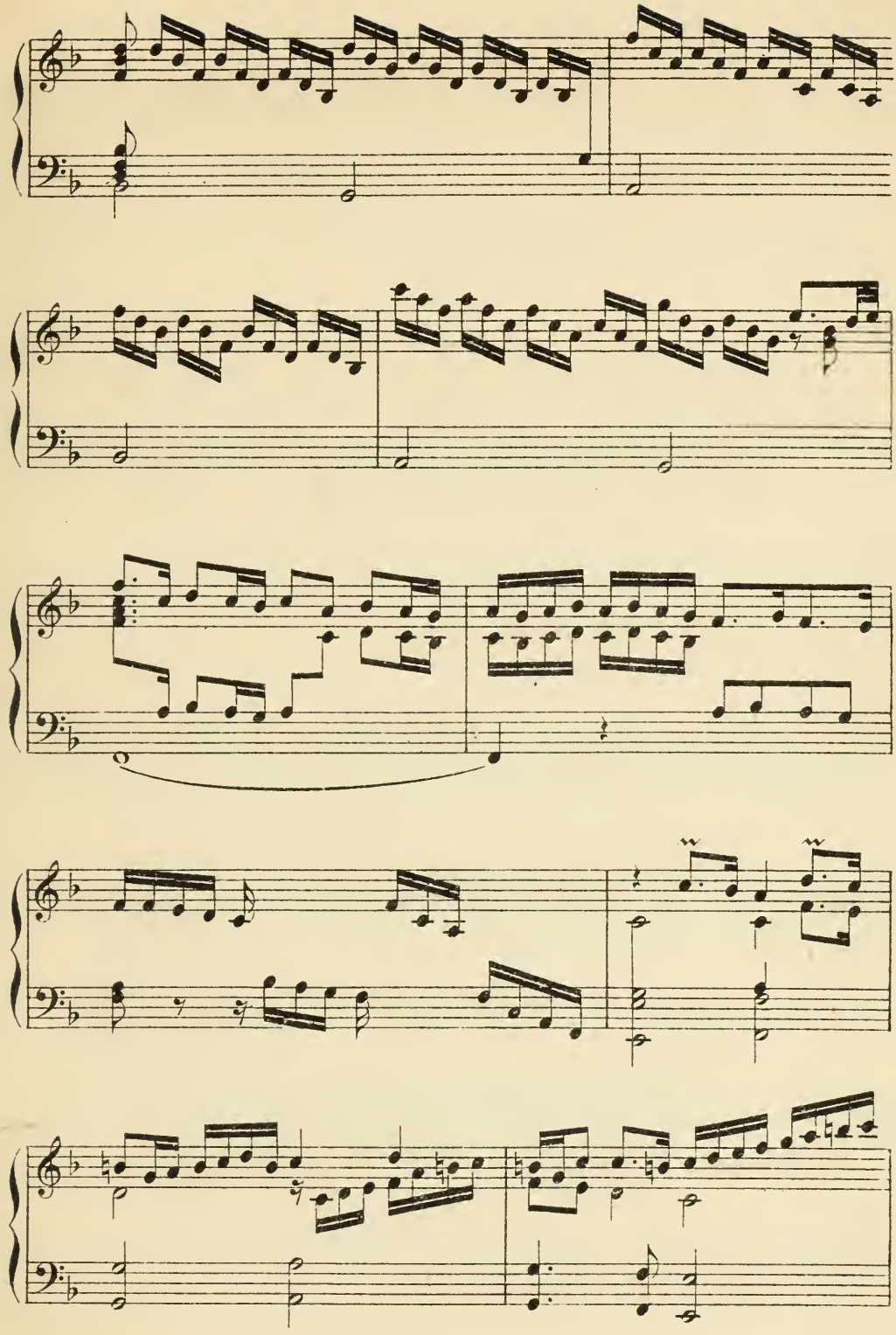

tr

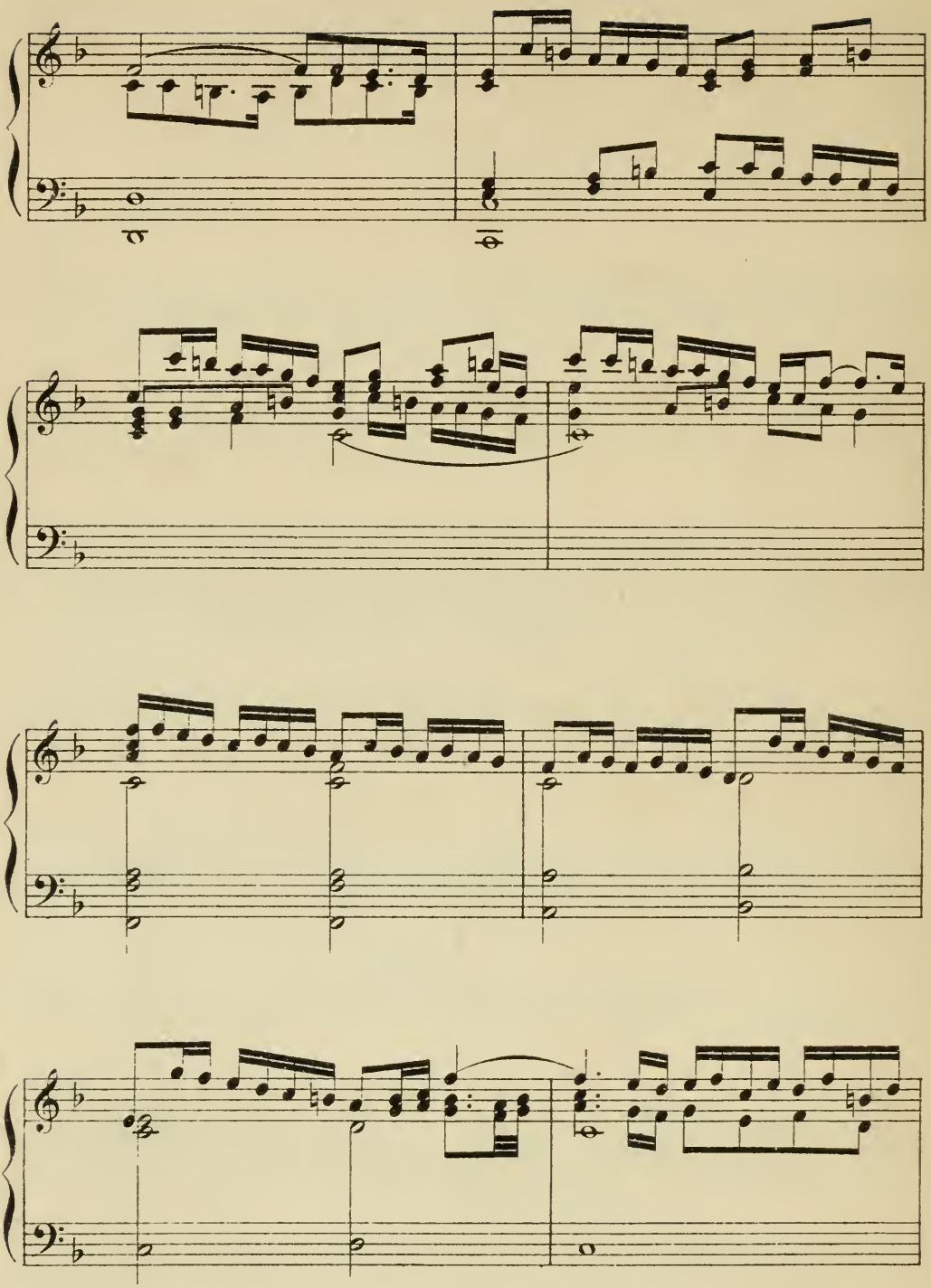

a
a

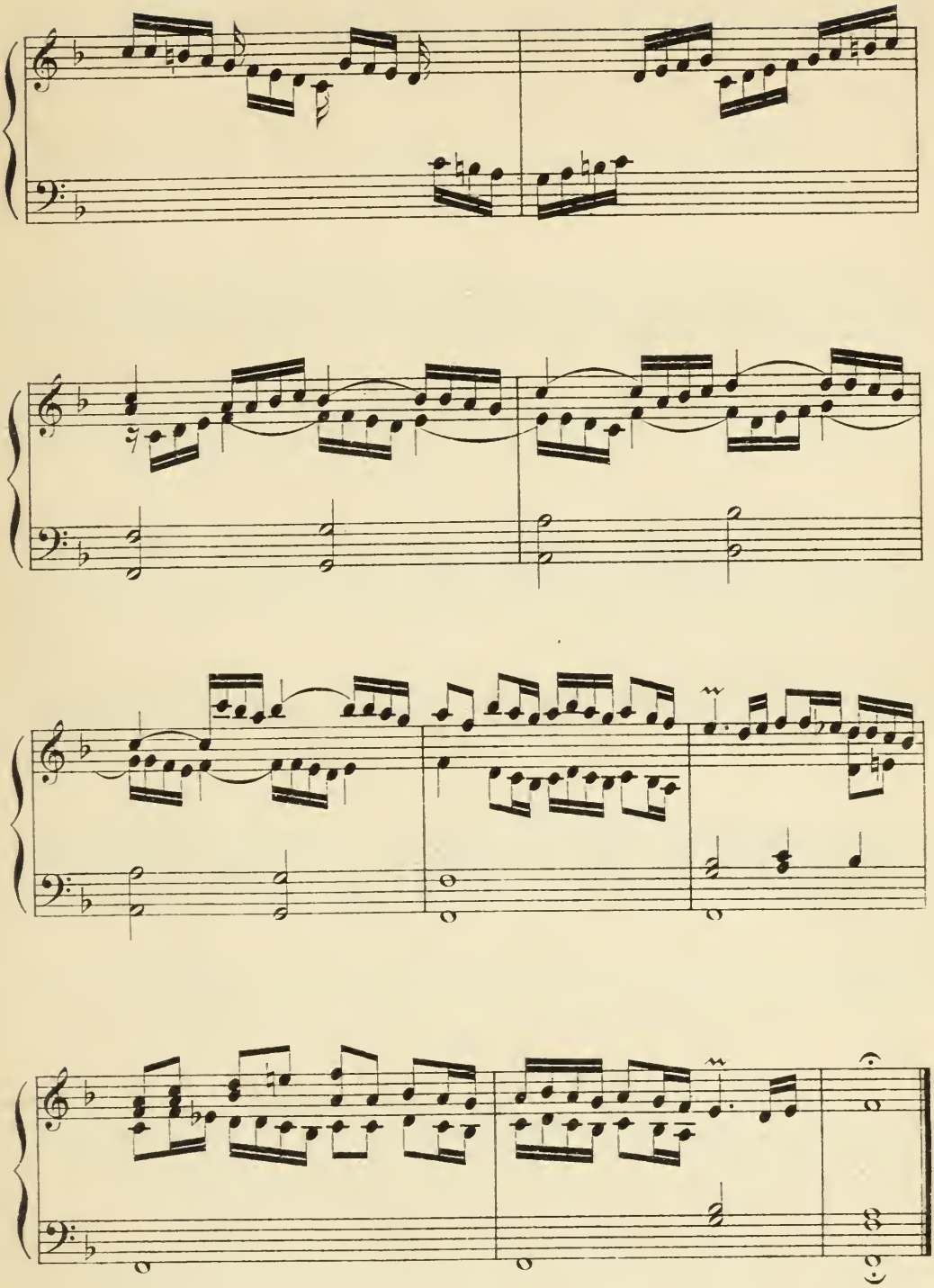
Gottes Sohn ist kommen.

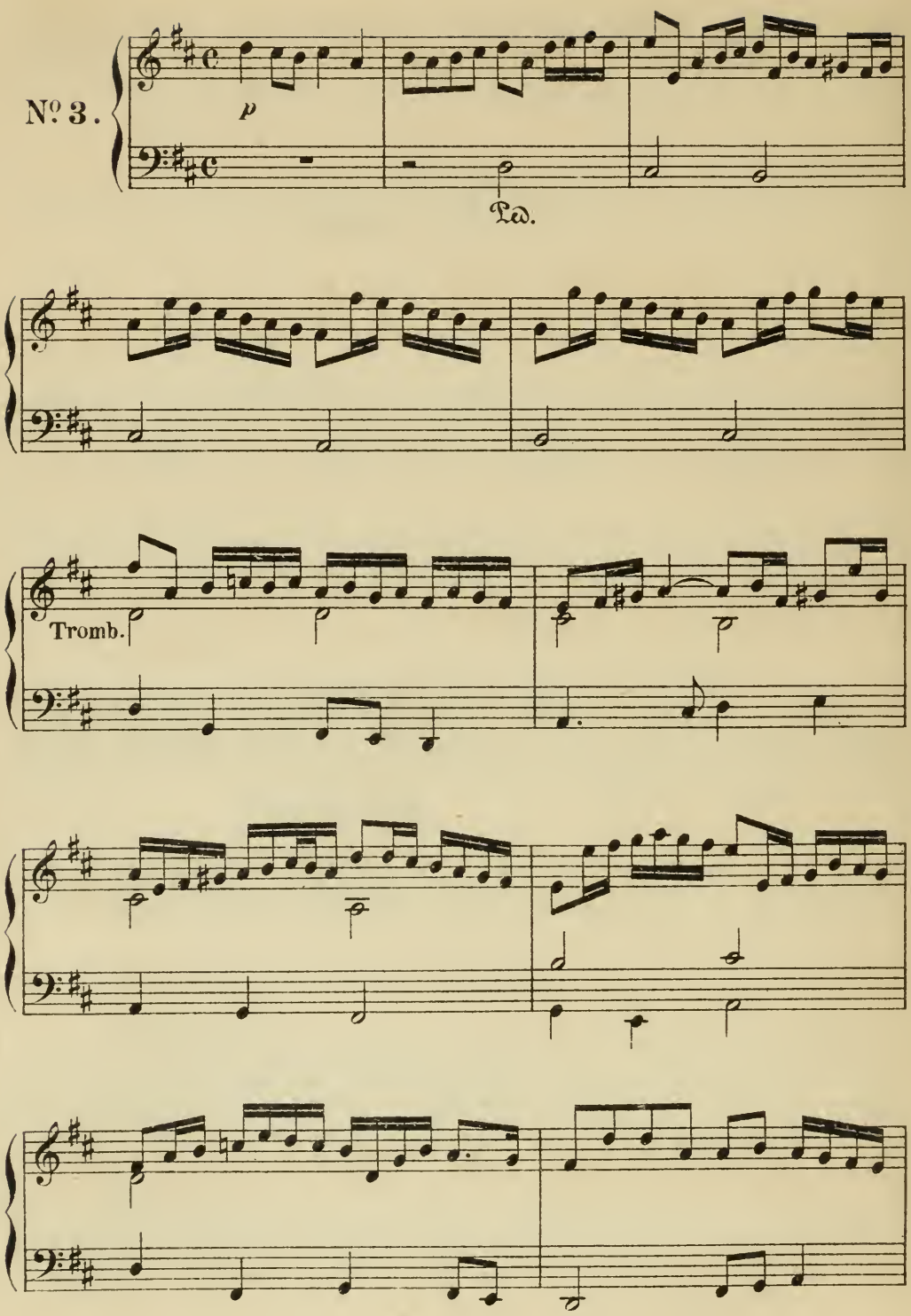
No. 2.

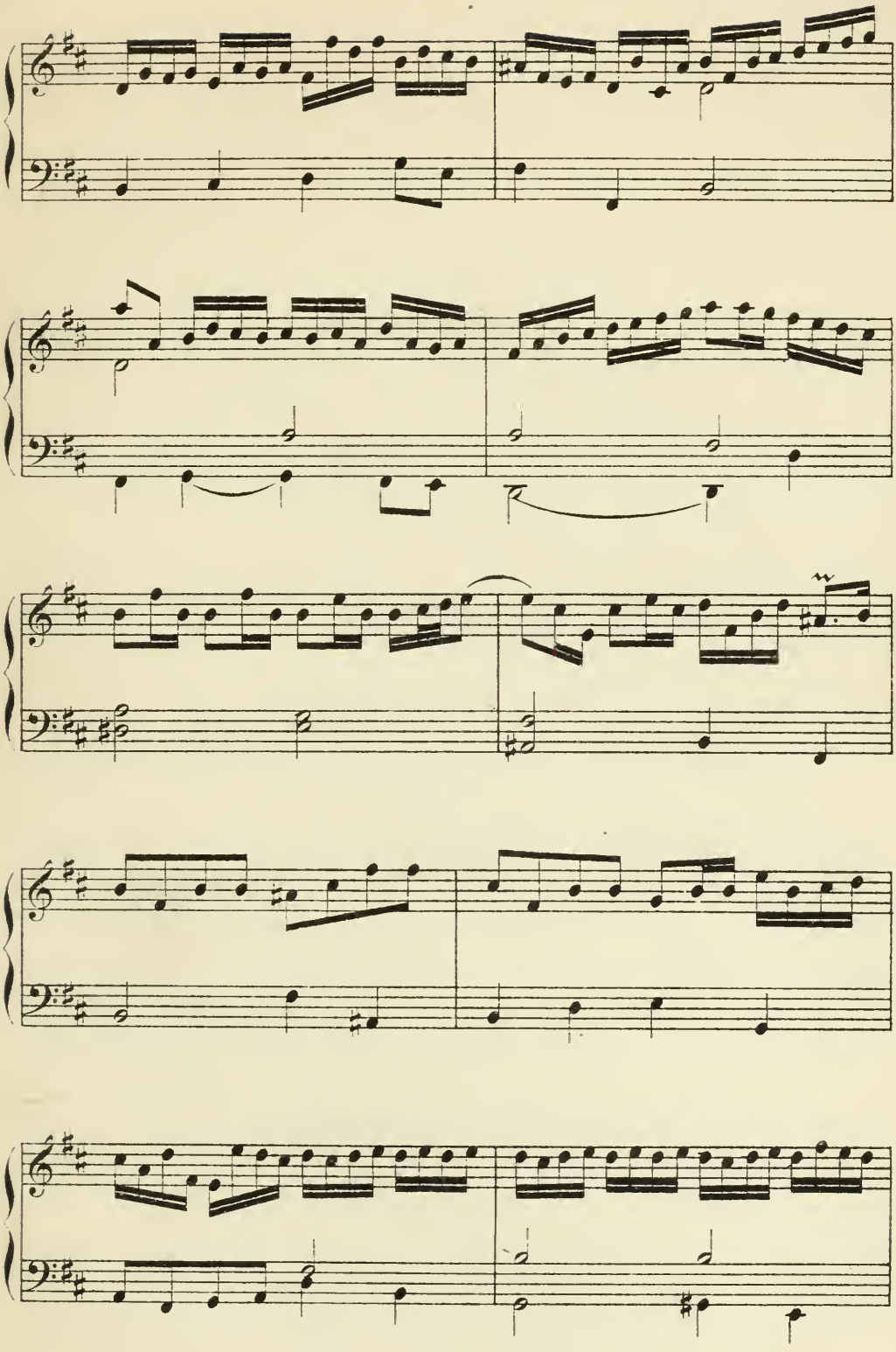


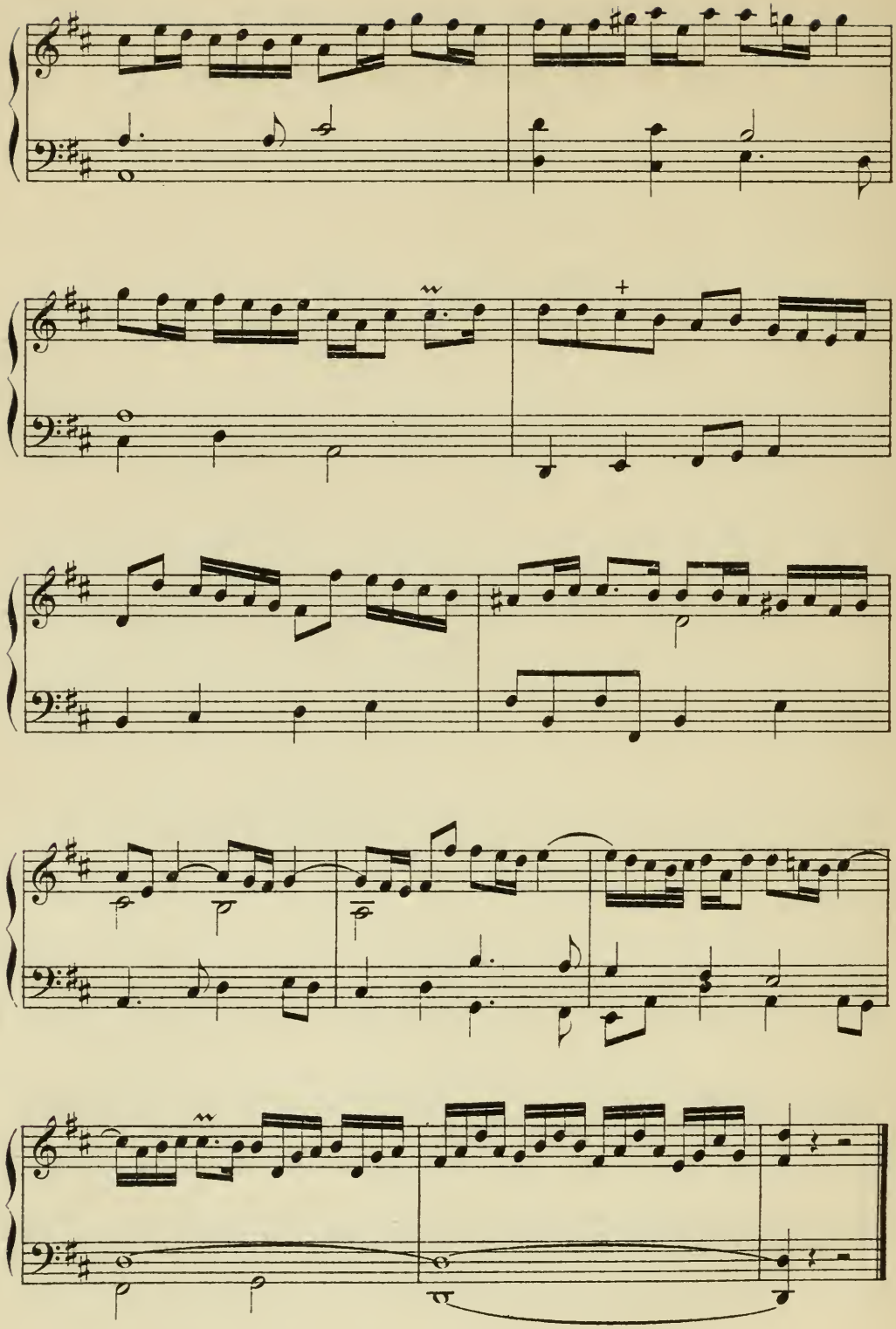






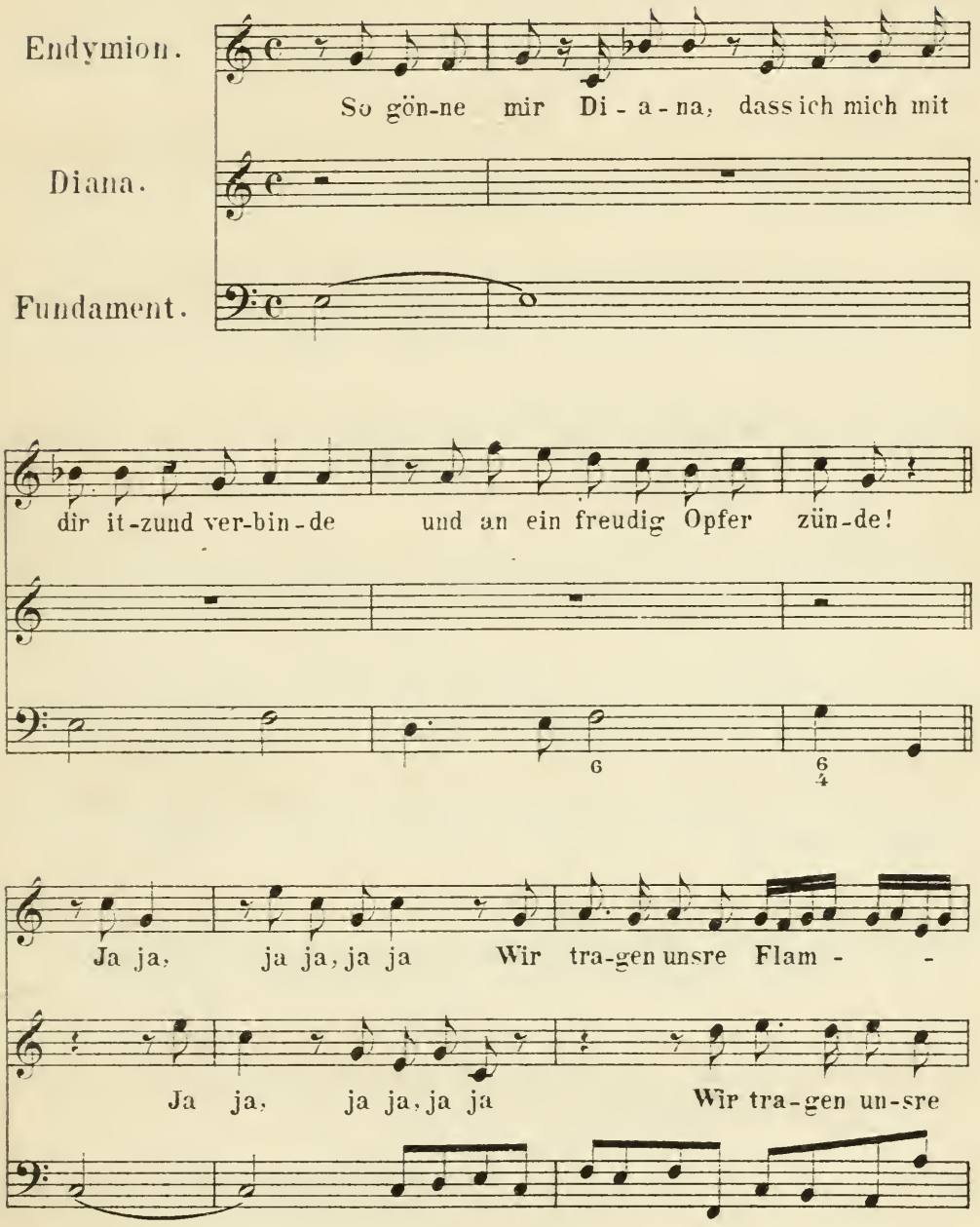

№ 3.
p
Ped.
Tromb.

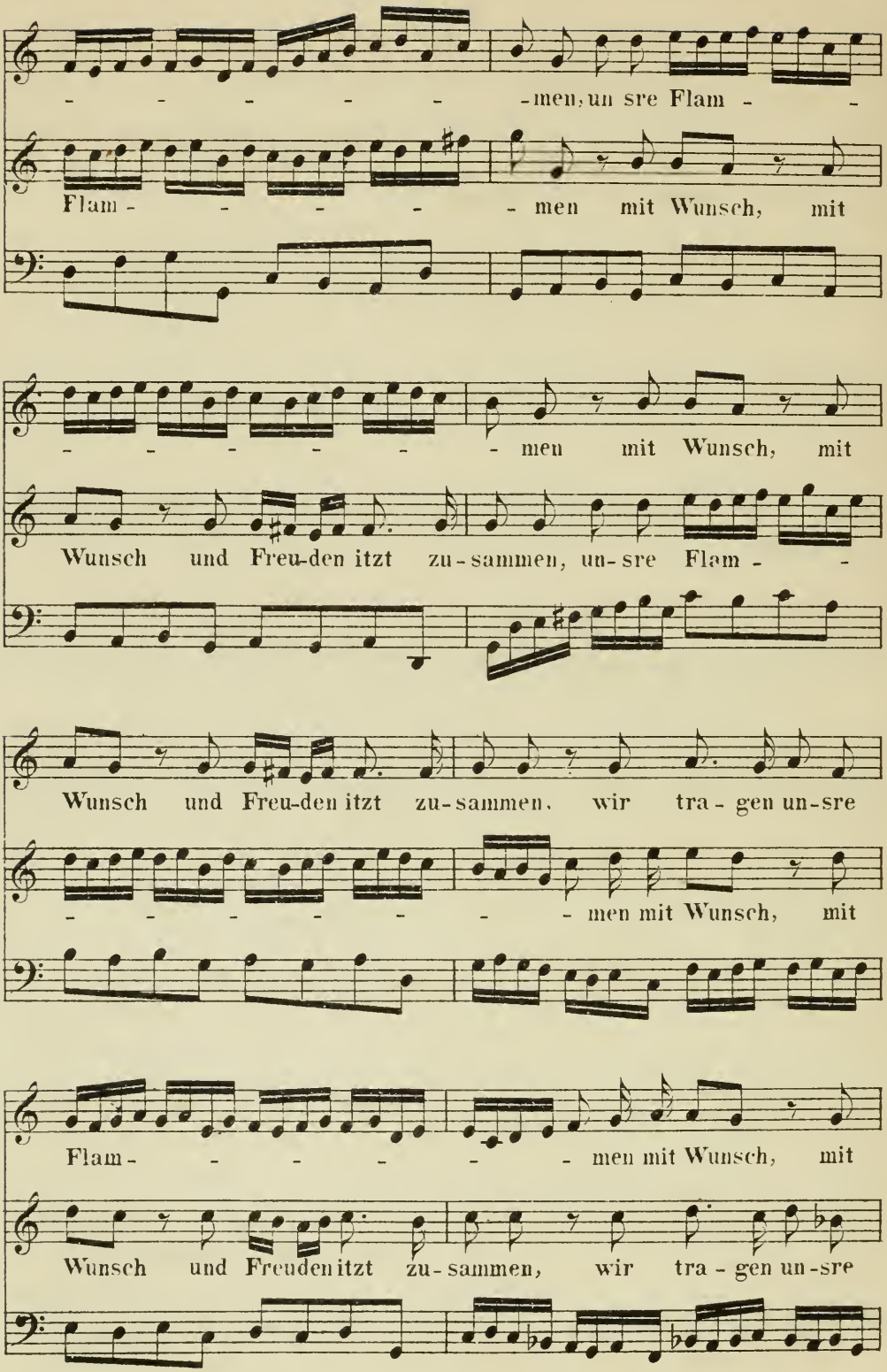


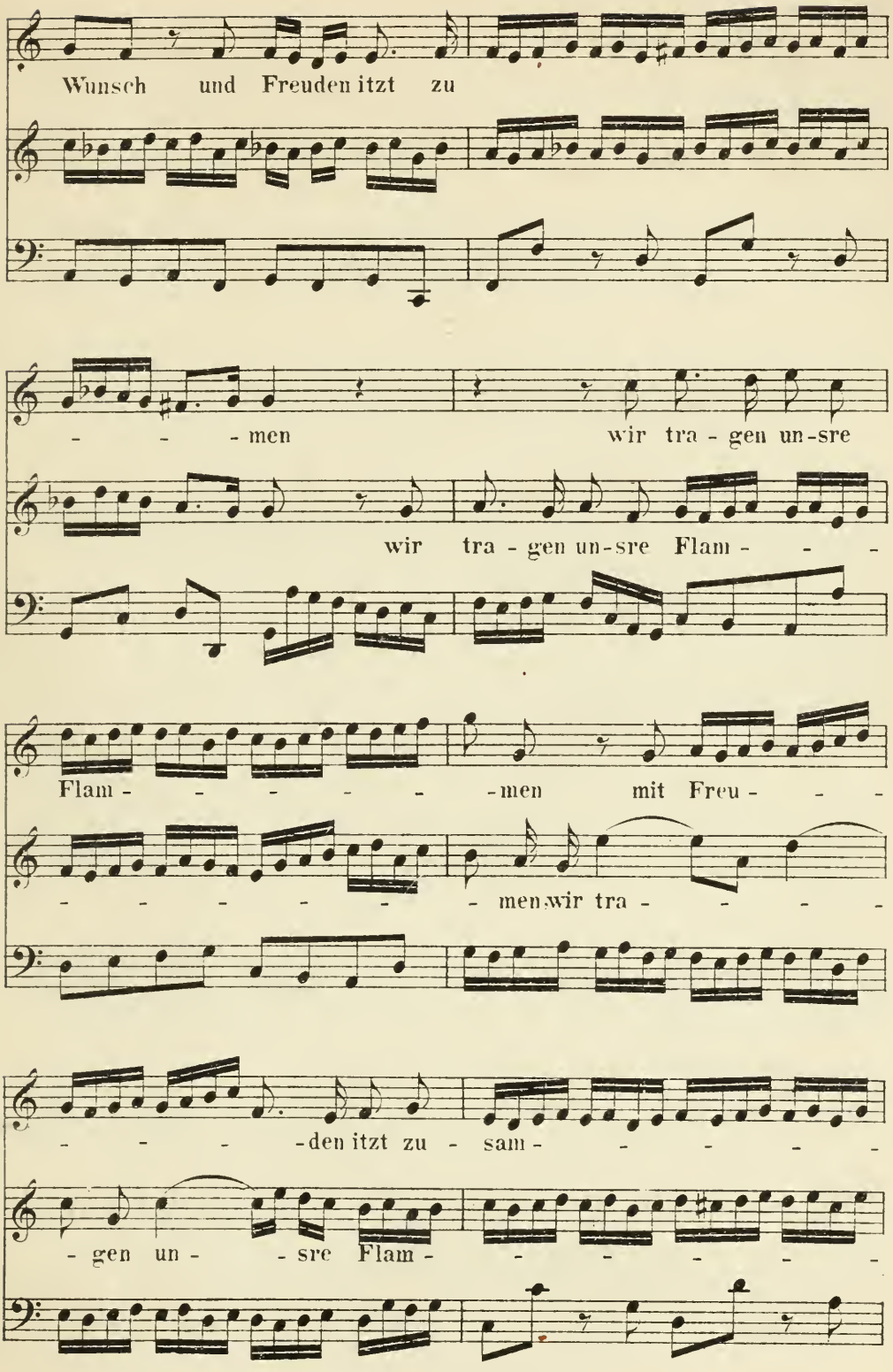


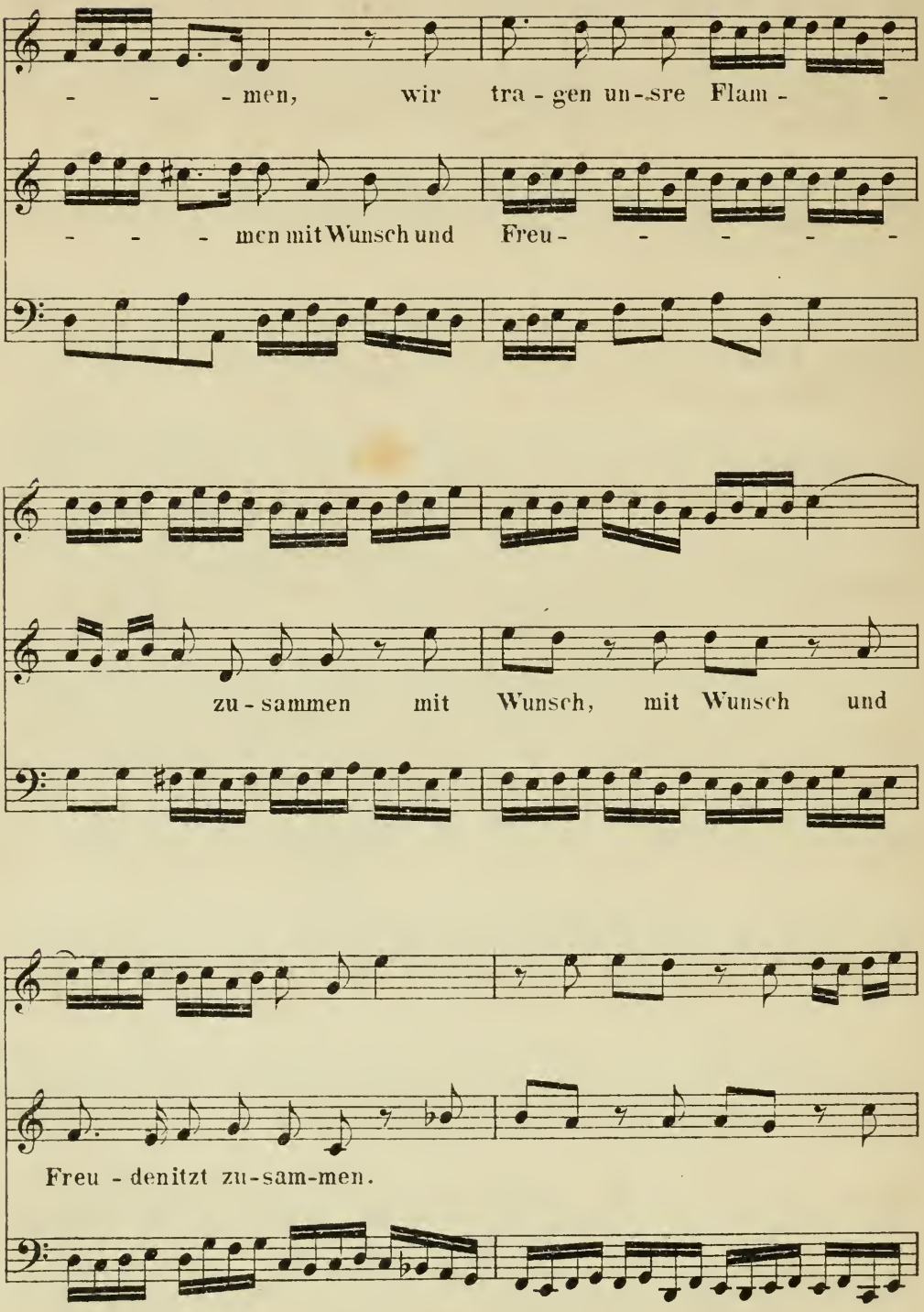
Recitativ und Arie aus:

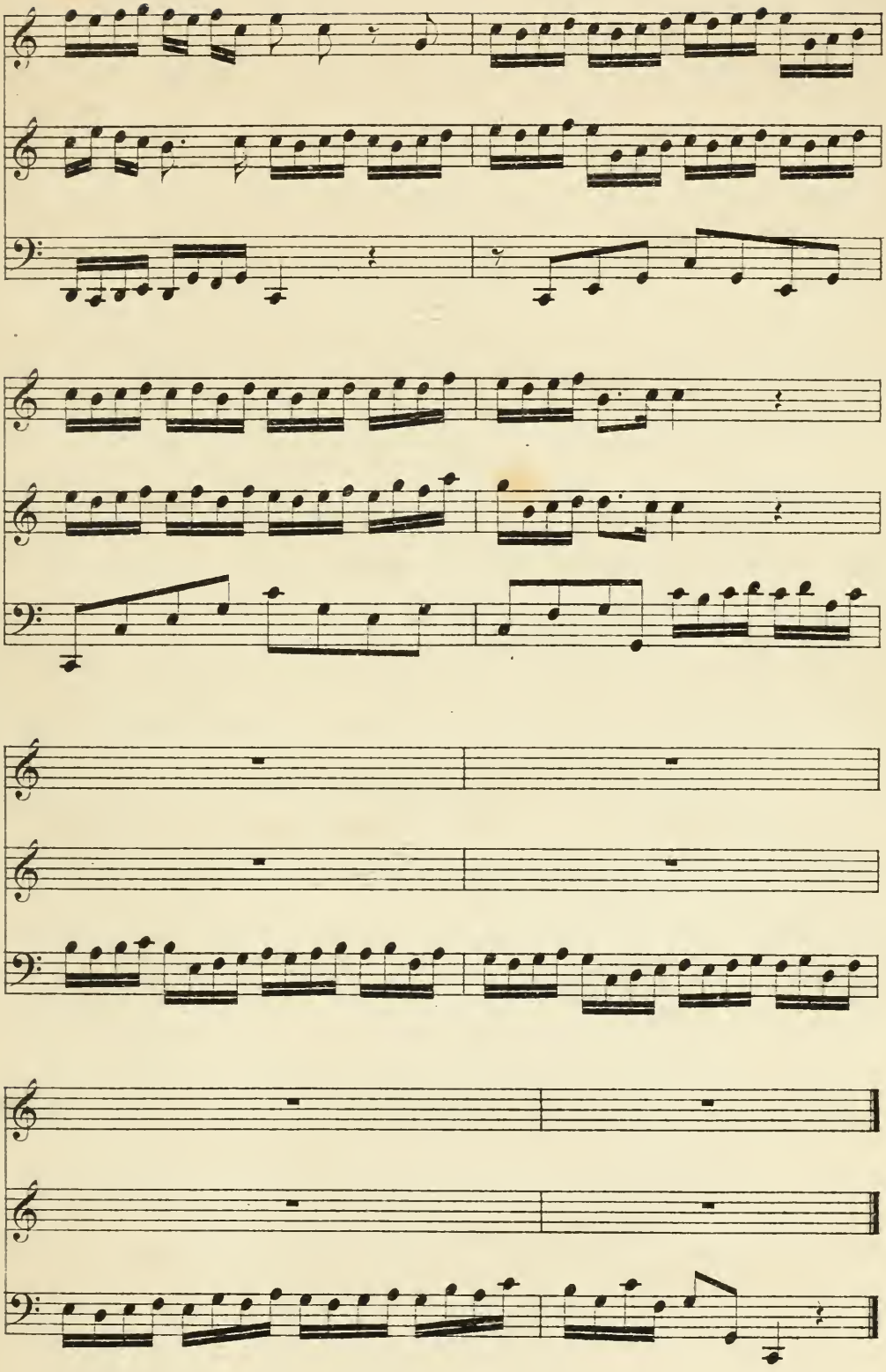
Frohlockender Götter Streit.




- - - - - - men, un sre Flam - -
Flam - - - - - men mit Wunsch, mit
- - - - - - men mit Wunsch, mit
Wunsch und Freu-den itzt zu-sammen, un-sre Flam - -
Wunsch und Freu-den itzt zu-sammen, wir tra-gen un-sre
- - - - - - men mit Wunsch, mit
Flam - - - - - men mit Wunsch, mit
Wunsch und Freuden itzt zu-sammen, wir tra-gen un-sre


Wunsch und Freuden itzt zu
- - - men wir tra - gen un-sre
wir tra - gen un-sre Flam - - -
Flam - - - - - - men mit Freu - - -
- - - - - - men wir tra - - - -
- - - - den itzt zu - sam - - - - - -
- gen un - - sre Flam - - - - - -


- - - men, wir tra - gen un - sre Flam - -
- - - men mit Wunsch und Freu - - - - -
zu - sammen mit Wunsch, mit Wunsch und
Freu - denitzt zu - sam - men.



JAN

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
B1 H445
1881

100
20

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 02 08 14 003 8